Stanislavskij: Il sistema della verità e della menzogna

Barbara Failla

La vita e l'opera di Konstantin Stanislavskij alle origini del "metodo" e della recitazione moderna.

ZeroBook

ISBN 978-88-6711-021-6

Stanislavskij: Il sistema della verità e della menzogna

di Barbara Failla

ZeroBook

2006

Indice generale

Introduzione

Sono passati cento anni da quando Konstantin S. Stanislavskij (1863-1938) fondò a Mosca il Teatro d'Arte. Era il 14 ottobre 1898. Con questa data il teatro russo, e il teatro occidentale, entrano in una nuova fase. Questa breve ricerca vuole essere un piccolo omaggio a uno dei maggiori maestri del teatro del Novecento [1], stimolo per quanti vogliano ulteriormente approfondire le conoscenze, "ricordare" ma soprattutto "fare teatro".

Una delle cose che colpisce di più studiando Stanislavskij e il suo "metodo" è la coscienza che egli aveva dei pericoli di ogni cristallizzazione, di ogni irrigidimento teorico. Stanislavskij aveva troppa pratica viva del teatro per non accorgersi che è proprio l'irrigidimento, il fermarsi alle "ricette" facilmente riproducibili e immediatamente trasformabili in "luoghi comuni", a costituire uno dei maggiori pericoli per chi fa pratica teatrale. Chi si ferma è perduto, insomma, e il maggior nemico del "metodo Stanislavskij" fu forse proprio Stanislavskij stesso e ciò non solo per una questione riguardante l'evoluzione che della propria "sapienza" teatrale svolgeva lo stesso Stanislavskij. Questo è il motivo non secondario della fortuna stessa del "metodo Stanislavskij", il suo essere innanzitutto tensione piuttosto che rigida normazione di tic e di "maniere" teatrali. In una società come quella occidentale che ha conosciuto nell'ultimo secolo una spasmodica ricerca per il superamento di ciò che si presentava immediatamente come "tradizione" e ripetizione pedissequa, un "metodo" che avesse come base fondamentale proprio la continua sfida al superamento, all'evoluzione, all'adattamento dinamico, ha rappresentato per molti un momento fondamentale di messa in discussione di se stessi e delle proprie pigrizie e abitudini culturali e personali.

Stanislavskij intendeva il metodo, la trasmissione di tecniche per l'attore e per gli "uomini di teatro" come parte di una strategia,

1 *"grande maestro di tutti i maestri del '900 teatrale" lo definisce Fausto Malcovati nella sua biografia su Stanislavskij ("Stanislavskji vita, opere e metodo", Laterza 1988), p. V dell'introduzione.*

finalizzata alla verità. La verità dell'attore, che si appropriava per questa strada della verità del testo (teatrale), perché è proprio questa verità il significato e il senso del teatro. Le strade che portano alla verità sono tante, sembra dire Stanislavskij, e non sono mai definitive. Occorre allora avere la capacità di percorrere se necessario strade diverse, mantenendo intatta la tensione alla verità, mai adagiarsi nella maniera, nella ripetizione, nel "luogo comune". E' qui che l'attore, il regista, chi "fa teatro", tradisce il teatro stesso.

Diamo alcune necessarie informazioni riguardanti la vita personale e artistica di Stanislavskij, prima di addentrarci nell'analisi delle strategie di Stanislavskij. Accenneremo alla loro evoluzione nel corso della vita del maestro e alle influenze sul teatro contemporaneo e a lui successivo.

Cenni biografici

Konstantin Sergeevic Alekseev, che assumerà poi come cognome quello di Stanislavskij, nacque a Mosca il 18 gennaio 1863 [2], secondo di dieci fratelli. La sua famiglia apparteneva all'alta borghesia russa, suo padre era un ricco industriale fabbricante di canutiglia d'oro: fino al 1917 Stanislavskij non avrà problemi economici.

Una famiglia agiata con la passione per il teatro [3], e che aveva messo su nella propria casa di campagna un teatrino, che divenne ben presto "circolo Alekseev" (fino al 1888) in cui i giovani Alekseev rappresentavano commedie musicali e operette. Lui, fin da bambino, si appassiona con il circo, con il teatro, ha l'occasione di veder recitare Salvini da cui rimane molto colpito per la professionalità e l'intensità di recitazione.

Il giovane Konstantin aveva una piacevole voce baritonale [4], inizia a recitare, deve contemporaneamente badare agli affari di famiglia. In Francia (passa da Lione, per gli affari tessili) si ferma a Paris e assiste a qualche lezione al Conservatoire, rimanendo perplesso sulle tecniche esteriori lì insegnate. Nel 1885 divenne uno dei cinque direttori della Società Musicale russa, occasione d'incontro con musicisti e artisti di fama [5]. Fu ammesso alla Scuola d'arte drammatica dei teatri imperiali, diretta allora da Glikerija N. Fedotova e inizia la carriera d'attore scegliendosi come pseudonimo

---

2 Altre fonti indicano il 5 gennaio 1863 quale data di nascita. Le discrepanze sono tipiche delle modalità anagrafiche allora vigenti "flessibili".

3 Vladimir (1861-1939) diverrà regista d'opera e lavorerà al Teatro Studio del Bolshoj Teatr diretto dal fratello, Zinaida (1865-1950) sarà la più valida collaboratrice di Stanislavskij allo Studio con funzione di insegnante e direttrice degli allievi; Anna (1866-1936), Georgij (1869-1920) e Boris (1871-1906) reciteranno al Circolo Alekseev (Boris anche al teatro d'Arte); Marija (1878-1942) sarà cantante. La nonna di Stanislavskij, Maria Varley era giunta in tournée con una compagnia francese a Pietroburgo, e aveva sposato il ricco possidente di una cava di pietre, Vasilij Abramovic Jakovlev, abbandonando le scene; padrino di battesimo della figlia, Elisaveta Vasil'evna (madre di Stanislavskij) fu un famoso attore, Ivan Ivanovic Sosniskij.

4 Potè usufruire degli insegnamenti, tra gli altri, di Fedor P. Komissarzevskij celebre tenore del tempo.

5 Tra i fondatori della Società Musicale sono Ciajkovskij e Tret'jakov.

quello di Stanislavskij [6]. Nel 1887 si trasferisce a Mosca e fonda con Aleksandr F. Fedotov una "Società di arte e letteratura". Ottiene i primi successi come attore e inizia il lavoro come regista teatrale. E' influenzato dalle tecniche di regia di Ludwig Chronegk, della compagnia del duca di Meiningen in tournée in Russia nel 1895 e nel 1890: da Chronegk impara la fedeltà di ricostruzione delle scene, e tenta di applicare il modo autoritario con cui dirigeva gli attori.

Tra le attrici scritturate per la Società c'era la giovane Marija Perevoscikova: la sposò un anno dopo averla conosciuta, il 5 luglio 1889 (rimarranno assieme per cinquant'anni).

Tra la fine degli anni Ottanta e la fine degli anni Novanta, Stanislavskij recita e dirige, cercando sempre di raggiungere il massimo di "realismo" nell'allestimento con cura maniacale e scrupolo archeologico, e impegnandosi nell'evitare per quanto era possibile il modo di recitazione enfatico e "facile".

Nel 1898 (data ufficiale: 14 ottobre) è la fondazione del Teatro d'Arte e Accessibile a Tutti (Teatro d'Arte), e l'inizio delle regie che lo renderanno famoso in Russia. Nel 1905 tenta un rinnovamento del lavoro sul teatro e sugli attori con lo Studio Mejerchol'd. Nel 1906 una tournée trionfale nei maggiori centri europei fa conoscere il Teatro d'Arte alla cultura occidentale. Dal 1906 al 1916 è la collaborazione con Sulerziskij, grazie al quale è possibile realizzare il Primo Studio, in parallelo alle attività del Teatro d'Arte. Dopo lo spiazzamento subito con lo scoppio della rivoluzione russa, la tournée del 1923-1925 in Europa e Stati Uniti rafforza la sua propensione all'impegno nella formazione di attori. In questi anni scrive uno dei suoi libri più famosi, "La mia vita nell'arte" (1925). Nel 1928 le avvisaglie della malattia al cuore con cui dovrà convivere per un decennio, allontanandolo dalla recitazione diretta. Continua a lavorare sugli attori, e a scrivere: ha in mente un'opera in otto volumi sul teatro (ne riuscirà a terminare solo tre), mentre gli allievi trascrivono una quantità impressionante di appunti, note ecc.

---

6 Era il cognome di un attore dilettante, ormai a riposo, che il giovane Konstantin ammirava molto.

Stanislavskij muore a Mosca il 7 agosto 1938. Fa in tempo a incontrare per l'ultima volta Mejerchol'd e dargli un lavoro (il vecchio allievo è ormai sottoposto all'ostracismo del nuovo regime, sarà poi fucilato nel 1941). La sua casa diventa un museo.

Gli anni di apprendistato

Stanislavskij inizia presto a raccogliere appunti sul proprio mestiere. Essi confluiranno poi nelle opere auto-biografiche, strumento indispensabile di studio per chiunque si accosti all'opera di Stanislavskij. Stanislavskij ricorda l'influenza avuta per i contatti con il circo, il teatro di marionette, e poi con l'opera italiana, il balletto, e poi la frequentazione giovanile come spettatore del Malyj Teatr [7]. Dopo la pratica al Circolo Alekseev, il vero salto di qualità lo ha con l'ammissione alla Scuola d'arte drammatica dei teatri imperiali di Glikerija N. Fedotova e poi con la fondazione (1888) della Società di arte e letteratura e il contatto con Aleksandr F. Fedotov. Dopo due anni la Società fallisce ma continua a allestire spettacoli al Circolo della caccia. Sono anni importanti di formazione, che consentono a Stanislavskij di maturare la propria esperienza.

Ciò che contraddistingue la ricerca di Stanislavskij in questa fase è l'attenzione alle capacità mimetiche dell'attore, al realismo psicologico e caratteriale dell'interpretazione. Per "Il cavaliere avaro" di Puskin, regia di Fedotov [8], Stanislavskij su suggerimento di Fedotov cercò una interpretazione che superasse il modello proveniente dalle opere liriche all'italiana: di contro alla tradizione del "padre nobile" imponente e ben vestito, volle rappresentare la degradazione e la vecchiaia del personaggio. Per fare questo si mise prima a osservare e imitare gli anziani che aveva sott'occhio, le rigicità del corpo ecc. Durante una vacanza estiva a Vichy si fece rinchiudere in un sotterraneo umido di un castello, pieno di topi, per sperimentare la realtà della situazione che avrebbe poi dovuto fingere sulla scena. Sono ancora tentativi sperimentali, che non sembrano dare risultati: Stanislavskij ne ebbe un forte raffreddore ma nessun vantaggio per la costruzione del personaggio. Scrisse in seguito Stanislavskij:

> "Evidentemente per diventare attore tragico non bastava rinchiudersi in un sotterraneo con i topi, ci voleva qualche

7 = Piccolo Teatro, così chiamato perché sorge sulla stessa piazza del *Bolshoj* (Teatro Grande).

8 Con essa si inaugurò, l'8 dicembre 1888, l'attività della Società di arte e letteratura.

> altra cosa. Ma che cosa? I registi spiegano con genialità quello che vogliono ottenere, ossia ciò che c'è bisogno per la rappresentazione; a loro interessa soltanto il risultato finale. Essi criticano, mostrando ciò che non bisogna fare. Ma come ottenere quello che desiderano non lo dicono".

Negli anni in cui Stanislavskij è attivo, la Russia vive un periodo frenetico di cambiamenti, sociali e politici. Nota Fausto Malcovati, riguardo al periodo di apprendistato di Stanislavskij, con la Società di arte e letteratura:

> "Negli appunti [di quegli anni] manca qualsiasi nome legato alla politica o alla vita sociale: e c'è da domandarsi se in realtà Stanislavskij seguisse gli avvenimenti storici del suo tempo […]. Non va dimenticato che erano anni cruciali per la Russia: c'era stato l'assassinio dello Zar Alessandro, la dura repressione, i tentativi di riforma. Tolstoj denunciava senza mezzi termini in articoli e saggi lo stato di depressione e di carestia di alcune regioni dell'impero, l'industrializzazione procedeva aggravando gli squilibri sociali. Ma di tutta la situazione poco riflesso si trova nell'attività di Stanislavskij e della neofondata Società" [9].

La mancanza, nei suoi scritti, di riferimenti o proclami ideologici, sarà essenziale per il "successo" dei suoi insegnamenti in occidente, e per la permanenza in Urss di una scuola legata al suo nome.

9 Malcovati, cit. p. 10.

Il Teatro dell'Arte

Stanislavskij incontra Nemirovic-Dancenko

Dopo un memorabile incontro al ristorante Slavianskij Bazar (giugno 1897), con lo scrittore e uomo di teatro Vladimir Nemirovic-Dancenko [10], nasce l'idea di realizzare il Teatro d'Arte e Accessibile a Tutti. Si voleva un teatro sì d'arte, attento ai valori e alla cura drammaturgica, ma anche aperto all'accesso non alla sola aristocrazia nobiliare e borghese cittadina. Il Teatro d'Arte avrà il suo pubblico nella media borghesia e nel pubblico sempre più vasto di studenti di Mosca. E' su questa base che saranno sviluppate tutte le successive "sperimentazioni" teatrali.

All'interno del Teatro d'Arte, Stanislavskij avrà la direzione su regia, recitazione, messinscena, parte visiva, mentre Nemirovic-Dancenko si occuperà della parte letteraria e dei contenuti ma finirà per svolgere anche ruoli amministrativi e curare l'allestimento di alcuni spettacoli. Il binomio funzionerà in maniera efficiente per 4 decenni. Stanislavskij mostrerà sempre rispetto per il suo capo e amico, che sarà risolutore in molte occasioni di crisi del regista. Tra i molti meriti di Nemirovic-Dancenko, anche quello di aver voluto fin dal principio la messinscena de Il gabbiano (Cechov) [11], che diventerà simbolo del Teatro d'Arte insieme a tutti i maggiori drammi di Cechov, e su cui Stanislavskij all'inizio nutriva forti dubbi e perplessità. Proprio per superare le difficoltà che incontrava

10 Vladimir Ivanovic Nemirovic-Dancenko (1858-1943), aveva esordito come critico teatrale; aveva poi alternato l'attività di narratore a quella di autore teatrale. L'attività del Teatro d'Arte con Stanislavskij lo impegnerà per il resto della vita. Scrisse articoli critici, commenti alle opere rappresentate, e un volume di memorie.

11 In precedenza Nemirovic-Dancenko aveva perfino litigato con la giuria del premio Griboedov che a "Il gabbiano" aveva preferito premiare un dramma proprio di Nemirovic-Dancenko. Nemirovic-Dancenko aveva rifiutato il premio e fatto così amicizia con Cechov. Il dramma di Cechov aveva già avuto una rappresentazione nel 1896 al teatro Aleksandrinskij, ma era stato un fiasco presso il pubblico mentre gli attori non si erano curati neppure di imparare bene le battute del testo. Il dramma di Cechov fu il quarto dramma rappresentato dalla compagnia di Stanislavskij e Nemirovic-Dancenko. Grazie al successo del Teatro d'Arte, Cechov potè continuare a scrivere e produrre drammi. Il legame di Cechov con il Teatro d'Arte divenne ancora più stretto quando Cechov sposò Olga Knipper, una delle migliori attrici del gruppo.

nella messinscena dello spettacolo, Stanislavskij sperimenterà una serie di "innovazioni sceniche" quali l'inserimento di effetti sonori realistici (cinguettii di uccelli ecc.) che diverranno emblematici del "realismo" del Teatro d'Arte e oggetto di facile denigrazione per gli avversari successivi.

La compagnia era composta all'inizio di 39 membri, provenienti per la maggior parte dall'Istituto filarmonico di Mosca di cui Nemirovic-Dancenko dirigeva le classi drammatiche. Le prove per la prima rappresentazione si tennero in un villaggio a circa 30 chilometri da Mosca, nell'estate 1898, dove i membri della compagnia vivevano e lavoravano assieme rispettando un rigoroso programma imposto da Stanislavskij. Il sistema autoritario imposto gli consentì di creare rapidamente un gruppo omogeneo. Regista scenografo e attori si misero a visitare monasteri, villaggi in provincia, musei e gallerie d'arte per assimilare lo "spirito del tempo" e copiare e acquistare oggetti di scena e costumi per il dramma.

Lo spettacolo inaugurale del 14 ottobre 1898 fu il dramma Zar Fëdor Joannovic di Aleksej Tolstoj, che era stato proibito dalla censura da vent'anni. Anche in questa scelta vediamo il coraggio della nuova compagnia, che riuscì a realizzare lo spettacolo solo dopo una lunga contrattazione con la censura (e ulteriori tagli allo spettacolo). Seguirono, oltre ai drammi di Cechov, i drammi di Gor'kij, Ibsen (ne le Colonne della società Stanislavskij interpreta uno dei suoi personaggi più fortunati, il dottor Stockmann, molto popolare ai tempi delle sollevazioni studentesche del 1902), fino ai drammi simbolisti di Hamsun, Andreev, Maeterlinck, e le riduzioni di Dostojevskij (che furono combattute aspramente da Gor'kij che considerava Dostojevskij un filo-zarista reazionario). Importante fu, nel corso di questi decenni, il rapporto di collaborazione con lo scenografo Gordon Craig, uno degli scenografi più iconoclasti del Novecento, per la messa in scena di Amleto (Shakespeare): collaborazione difficile, un vero incontro-scontro tra due mondi, due concezioni del teatro e della vita diversissime. Ma che mostra ancora una volta uno Stanislavskij disponibile al confronto e alla messa in discussione di certezze e abitudini mentali.

Lo Studio Mejerchol'd

Il 1905 è uno degli anni di svolta del Teatro d'Arte. Mentre la Russia subisce una delle maggiori umiliazione in politica estera, con la sconfitta militare ad opera dei giapponesi e la distruzione della flotta del Pacifico e, all'interno, le sollevazioni popolari [12] si accompagnano a quelle della marina (la corazzata Potionkin). Per il Teatro d'Arte è anche la realizzazione di un sogno: viene finalmente inaugurato il teatro, modernamente attrezzato - per l'epoca, uno dei più moderni: possedeva un sistema rotante non solo in superficie ma anche nelle botole e spazi sotterranei; la sala era opera dell'architetto Sechtel' -, frutto dell'impegno finanziario di Morozov che proprio quell'anno decide di suicidarsi, con gran sollievo di Nemirovic-Dancenko che sentiva il proprio potere all'interno della compagnia diminuire insidiato proprio da Morozov.

Tutte le preoccupazioni di Stanislavskij in quell'anno sono per problemi artistici. La sua attività è forsennata. Sono in cantiere 4 spettacoli: la ripresa de Il gabbiano (Cechov, a settembre), l'avvio del lavoro su Che disgrazia l'ingegno! (Griboedov), le prove de I figli del sole (Gor'kij, per ottobre), e de Il dramma della vita (Hamsun) che si discosta dal realismo ormai tradizionale del repertorio del Teatro d'Arte, per puntare sul simbolismo misticheggiante. Cechov era morto l'anno prima (nel 1904), il Teatro d'Arte cerca nuove soluzioni e nuovi autori.

Nel 1905 Stanislavskij affida a Mejerchol'd (che era stato al Teatro d'Arte ma se ne era distaccato nel 1902) la direzione di un teatro di studio, che esplori in tutta libertà le direzioni possibili del teatro, così come si muoveva nel clima culturale del simbolismo. Lo "studio" si svolge con attori non provenienti dal Teatro d'Arte ma con attori del gruppo di Mejerchol'd, proprio per il tentativo di Stanislavskij di avere a disposizione attori non impegnati in altre occupazioni - lo stesso spazio utilizzato è fuori dal Teatro, in una saletta affittata a spese di Stanislavskij. Il tentativo viene giudicato

12 Nel gennaio 1905 è l'eccidio della "domenica di sangue", in cui l'esercito dei cosacchi spara sulla folla di manifestanti disarmati: sarà uno degli "antefatti" con cui gli storici successivi faranno iniziare qualsiasi analisi storica sulla "rivoluzione d'ottobre" del 1917.

non riuscito da Stanislavskij, che dopo la prova generale decide di chiudere lo Studio Mejerchol'd. Il problema era la permanenza dei modi tradizionali di recitazione, da parte degli attori. L'idea e la necessità tuttavia rimane. Nacquero così da lì a poco il Primo, il Secondo, il Terzo, il Quarto Studio, lo Studio dell'Opera e del Dramma.

Il lavoro messo in campo nel corso del 1905 aveva messo in evidenza una serie di problemi che rischiavano di essere distruttivi. Da una parte c'era il problema del repertorio, ormai schizofrenicamente diviso tra realismo e simbolismo; dall'altra il problema della preparazione degli attori, la necessità di una "scuola" capace di eliminare gli stessi clichès della scuola psicologica stanislavskijana come pure i residui della gestualità tradizionale.

Il momento di crisi fu evitato con la prima tournée all'estero della compagnia, a Berlin nel 1906 e di lì nei maggiori centri europei, che consacrò il Teatro d'Arte nell'ambito della cultura teatrale europea.

L'apporto di Sulerziskij: il Primo Studio

Nel 1906 Stanislavskij di ritorno dalla tournée europea, ha modo di ripensare ai problemi incontrati l'anno prima profittando di una vacanza sul golfo finlandese. Comincia a pensare sulla contrapposizione esistente tra il mestiere dell'attore, ripetitivo e improduttivo, contro cui Stanislavskij pensava occorre lottare, e la condizione creativa pensata come l'unica molla capace di giustificare questo mestiere dell'attore. Per raggiungere questa condizione, occorreva secondo Stanislavskij, la libertà corporale, l'assenza di qualsiasi tensione muscolare, la completa sottomissione di tutto l'organismo fisico alla volontà dell'attore, e poi la totale concentrazione di tutto l'apparato fisico e psichico sul personaggio da rappresentare, senza alcuna preoccupazione di ciò che c'è al di là della ribalta. Tale concentrazione doveva essere possibile sia dalla preparazione interiore prima dello spettacolo, sia da tutta una serie di "se" creativi che permettono all'attore di credere alla verità fittizia della scena con la stessa sincerità con cui crede nella verità autentica. Solo con la coincidenza delle due verità l'attore può cominciare a creare. Il sentimento della verità deve essere sviluppato dall'immaginazione dell'attore con ingenuità, credulità infantili: tanto da vincere la menzogna scenica, che porta con sé la routine, la pigrizia, la noia.

Ma è l'incontro con Sulerziskij, nel 1906, a essere decisivo dal punto di vista pratico. In lui Stanislavskij trova la persona adatta che gli permette di suddividere in maniera proficua l'organizzazione di un lavoro altrimenti inaffrontabile da solo.

Il metodo di lavoro e la prassi pedagogica che Stanislavskij, sulla base della sua esperienza, aveva cominciato a elaborare, incontrarono molte difficoltà e incomprensioni nell'essere accettati. Persino i suoi collaboratori del Teatro d'Arte si mostrarono perplessi nei confronti di Stanislavskij e di Sulerziskij. Fu anche grazie al sostegno di Nemirovic-Dancenko, che Stanislavskij riuscì gradualmente a vincere la diffidenza e ad aprire il Primo Studio (nel

1912), laboratorio didattico realizzato come parte integrante dell'attività del Teatro d'Arte, in cui verificare le esperienze precedenti, le riflessioni, le possibili nuove direzioni di ricerca.

La conduzione dello Studio fu affidata a Sulerziskij, esecutore attentissimo delle direttive teoriche e pratiche delineate da Stanislavskij. Se il Teatro d'Arte deve a Nemirovic-Dancenko la validità del suo repertorio, alla pazienza e alle qualità umane di Sulerziskij si deve se l'idea di Stanislavskij degli Studi sia stata attuata e portata avanti nel tempo.

Leopol'd Antonovic Sulerziskij, detto Suler (1872-1916), era un personaggio atipico: aveva avuto una vita avventurosa, era stato pescatore in Crimea, marinaio su navi da carico che circumnavigavano il globo, imbianchino, bracciante agricolo, attivista rivoluzionario, accanito tolstojano e amico intimo di Lev Tolstoj a cui copiava le opere in bella copia, obiettore di coscienza e perciò perseguitato dal regime zarista. Era stato incarcerato e deportato. In ogni attività dimostrava passione e temperamento eccezionali. Sapeva di musica, pittura, canto, letteratura. Dopo aver organizzato su richiesta di Tolstoj il trasferimento in Canada della setta dei duchobory, perseguitati in Russia per il loro rifiuto di ogni violenza (e dunque anche del servizio militare), tornò a Mosca e si avvicinò al Teatro d'Arte. Fu assunto nel 1906 come personale collaboratore di Stanislavskij. Nemirovic-Dancenko all'inizio si offese perché non era stato interpellato, ma poi si convinse: Sulerziskij era disposto a qualsiasi lavoro, a spostare uno scenario o dipingerlo, fabbricare oggetti di scena, cucire costumi, sostituire qualche attore assente, ripassare la parte con qualche altro, fare da suggeritore. Fu su suggerimento di Sulerziskij che Stanislavskij riprese gli studi sulle tecniche dell'attore per il rinnovamento dell'arte scenica. Scriverà Stanislavskij di Suler:

> "Suler era un buon pedagogo. Sapeva spiegare meglio di me ciò che mi suggeriva la mia esperienza artistica. Suler amava i giovani ed era lui stesso giovane nell'anima. Sapeva parlare con gli allievi, senza spaventarli con concetti astratti, pericolosi per l'arte. Questo lo rese un ottimo docente del sistema; egli allevò un piccolo gruppo di allievi sui nuovi principi [...]. Al Primo Studio egli dedicò le sue ultime forze creative, pedagogiche, morali [...]. Perché egli amò lo Studio? Perché in esso realizzò

> uno dei suoi principali scopi della vita: avvicinare gli uomini tra di loro, creare un'aspirazione comune, mete comuni, lavoro e gioia comuni, lottare contro la volgarità, la violenza, l'ingiustizia, dedicarsi alla natura, alla bellezza, all'amore, e a Dio" [13].

Scrive Malcovati nella sua monografia su Majakovskij:

> "L'idea di teatro di Sulerziskij, così come egli cercò di realizzarla al Primo Studio, anche se non registrata in nessuno dei testi sacri sul sistema, è forse tra le più splendide, commoventi utopie che il teatro del Novecento annoveri" [14].

Suler con il Primo Studio cercò di attuare una idea di rinnovamento che solo in parte coincideva con quella di Stanislavskij. Mentre Stanislavskij si fermava alla sfera artistica, Suler ne faceva una proiezione esistenziale. Rinnovare il teatro, non partendo dal teatro/palcoscenico, non dallo studio dei personaggi o dalla costruzione di scenografie, ma dalla vita vissuta bene. Egli chiese, e forse in parte ottenne dagli attori-allievi che imparassero con lui prima a vivere; poi, assimilati quegli insegnamenti, a recitare. Il sistema serviva non solo al teatro, ma doveva servire a affrontare la vita prima che il personaggio. Suler si rifiutò sempre di dirigere uno spettacolo al Primo Studio, proprio perché dirigere, come recitare, doveva essere il risultato finale di un lavoro a monte. E di questo lavoro basilare si assunse interamente la responsabilità. Lascerà scritto in uno dei suoi appunti, raccolti postumi:

> "Il talento non può essere aumentato. C'è un solo mezzo, oltre a una scuola adeguata (il sistema) necessaria a qualsiasi talento, sia esso straordinario o mediocre, c'è un solo mezzo per aiutare un talento medio a diventare un buon attore, un'artista autentico e non un esibizionista delle proprie qualità: ampliare la sua visione del mondo, approfondire il suo sguardo sulla vita, sviluppare un più ampio interesse per i problemi filosofici, morali, sociali, lavorare sull'intuizione in tutti i settori dell'animo umano e della natura" [15].

---

13 cit. da Malcovati, p. 71-72

14 Malcovati, op. cit. p. 72-73

15 Cit. da Malcovati, p. 73 dalla raccolta: *Novelle e racconti. Articoli e appunti sul teatro. Corrispondenza. Ricordi* / di L.A. Sulerziskij. - Mosca : 1970. - p. 348 (dall'edizione originaria russa, che non ci risulta sia stata tradotta in Italia).

E ancora:

> "Spesso durante le prove ho pensato che l'attore, quando non gli riesce un passaggio a un personaggio, non dovrebbe lavorare con il regista, ma diventare regista lui stesso, cioè mostrare come vorrebbe che si recitasse quel personaggio, o raccontare a qualcuno come vede il personaggio. Spesso è il regista stesso a rovinare la genuinità e la freschezza del lavoro dell'attore, lasciandosi trascinare dalla smania di spiegare, mostrare. Se lo fa male è una perdita di tempo, se lo fa bene priva l'attore della gioia dell'incontro con il personaggio e lo spinge a copiare ciò che al regista è riuscito bene. Anche questo è negativo, molto negativo. Il regista deve avere una grande riserva di immagini ma essere molto paziente e ricordarsi che prima di tutto egli è uno specchio: questo è il suo grande scopo e tutta la sua riserva d'immagini, il suo amore per il testo, la sua energia creativa sono quell'amalgama che lo trasforma da semplice vetro che nulla riflette e dunque è inutile, in specchio" [16].

Suler si pone ovviamente il problema degli obiettivi della recitazione sugli spettatori. L'effetto sugli spettatori che la recitazione deve raggiungere, di catarsi. Una catarsi che prevede anche effetti emotivi sugli spettatori, ma non isterici: gli spettatori "piangeranno forse durante lo spettacolo, ma saranno lacrime completamente diverse, lacrime silenziose e pacifiche, versate non per esibizione, lacrime nobili di commozione di fronte al bello e al buono [...], lacrime sul fatto che siamo infelici, che la vita non è bella, che non sappiamo fare il bene, che non ci amiamo abbastanza l'un l'altro". Gli attori debbono agire sul pubblico "non con i nervi sui nervi, ma con l'anima sull'anima" [17].

Scriverà Stanislavskij:

> "Sulerziskij sognava di creare insieme con me qualcosa come un ordine spirituale di artisti. I suoi membri dovevano essere persone di elevate vedute, di idee larghe, di vasti orizzonti, che conoscessero l'animo umano, che aspirassero a nobili scopi artistici e fossero capaci di sacrificarsi per un'idea. Sognavamo di affittare una proprietà, collegata alla città per mezzo del tram o della ferrovia. Si poteva costruire accanto alla casa

16 Cit. da Malcovati, p. 74: op. cit. Sulerziskij p. 349.

17 Cit. da Malcovati, p. 75: op. cit. Sulerziskij p. 342-345.

> principale un palcoscenico e una sala per gli spettatori dove avrebbero dovuto aver luogo gli spettacoli dello Studio. Nelle dependences di questo edificio volevamo sistemare gli attori, e per gli spettatori sarebbe stato necessario organizzare un albergo, così colui che arrivava, nel prezzo del biglietto, aveva diritto a una camera per pernottare. Gli spettatori dovevano riunirsi molto tempo prima dello spettacolo; dopo aver passeggiato nel bel parco, dopo essersi riposati, aver pranzato nella sala comune che con gli studenti stessi avrebbero dovuto mantenere, scossa di dosso la polvere della metropoli, purificata l'anima, il pubblico sarebbe andato a teatro [...]. I mezzi per tale Studio fuori città si sarebbero ricavati non solo dagli spettacoli, ma anche dai prodotti agricoli: in primavera e in estate durante la semina e la mietitura, i lavori dei campi dovevano essere fatti dagli studenti stessi. Ciò avrebbe avuto una grande importanza per lo stato d'animo generale e per l'atmosfera di tutto lo Studio [...]. Se oltre che nella vita dietro le quinte la stessa gente si incontrerà in mezzo alla natura, nel lavoro della terra, all'aria aperta, sotto i raggi del sole, le loro anime si schiuderanno, i cattivi sentimenti si dilegueranno, e la fatica fisica comune agevolerà la loro fusione. Durante i lavori campestri primaverili e autunnali la vita teatrale si sarebbe interrotta per riprendere nuovamente dopo la mietitura. D'inverno, invece, nel tempo libero del lavoro creativo, i membri dello Studio avrebbero dovuto lavorare sulla messinscena delle opere, cioè, dipingere gli scenari, cucire i costumi, fare i modelli ecc."

Il lavoro di Sulerziskij con gli attori fu fondamentale. Dal punto di vista teatrale, furono prodotti anche alcuni spettacoli [18]. Sotto Sulerziskij si formarono alcuni importanti attori come Evgenij Vachtangov, Richard Boleslawski, e Michail Cechov.

Nel 1924 il Primo Studio divenne teatro autonomo, con il nome di Teatro d'Arte Secondo.

18 *Il naufragio della Speranza* (Herman Heijermans), *Festino di pace* (Hauptmann), *Il diluvio* (Henning Berger). Dopo la morte di Sulerziskij, le cose migliori furono prodotte con la regia del suo continuatore, Vachtangov: *Rosmerholm* (Ibsen), *La dodicesima notte* (Shakespeare), *Erik XIV* (Strindberg).

Il Secondo e il Terzo Studio

Il Secondo Studio nacque a opera di uno dei giovani allievi di Stanislavskij, il giovane regista Mcedelov nel 1916 insieme a una piccola scuola d'arte drammatica di Mosca. Essi misero insieme un repertorio di autori contemporanei, fecero una tournée in provincia, nel 1925 furono inglobati nel Teatro d'Arte fornendo la "seconda generazione" di attori: trionfarono con il primo testo di un autore contemporaneo dato al Teatro d'Arte dopo la rivoluzione del 1917, I giorni dei Turbin (tratto da La guardia bianca) di Michail Bulgakov.

La nascita del Terzo Studio fu più controversa. A succedere nella direzione del Primo Studio dopo la morte di Sulerziskij fu un suo allievo, Evgenij Vachtangov, che tentò vie autonome. Cercò di coinvolgere non più attori professionisti ma un gruppo di studenti dilettanti e entusiasti. La prima prova fu un fallimento: Stanislavskij gli vietò di perseverare, ma Vachtangov perseverò facendo riunire di nascosto il suo gruppo di allievi. Vachtangov impose agli allievi regole monastiche, partendo dal principio che il buon attore deve cominciare a essere un uomo buono: ogni scorrettezza, scortesia, eccessiva familiarità veniva denunciata come "non studietà", mancanza di coscienza nei confronti dello studio. Criterio di ammissione e permanenza nel Terzo Studio (che ricevette questa denominazione solo nel 1920) non era l'effettivo talento dell'individuo ma l'amore per il mestiere e il rispetto della disciplina. Per due anni si fecero esercizi di improvvisazione, concentrazione, pantomime per sviluppare fantasia e teatralità, immedesimazione. Dopo alcuni testi, il gruppo ottenne il trionfo con la Turandot (Gozzi) nel 1922, vera festa del teatro e della recitazione.

Dopo il 1917

La guerra civile e i sommovimenti politici del 1917 (la "rivoluzione russa") mettono in crisi il Teatro d'Arte che sembra trovarsi arretrato rispetto a quanto succede, anche dal punto di vista culturale. Mentre furoreggia Majakovskij (Misterobuffo, con la regia del rivoluzionario Mejerchol'd) e i giovani si riprendono la rivincita sui "vecchi" e sull'accademismo, Stanislavskij propone, quasi per forma di sfida, "Caino" di Byron (che aveva subito il diniego precedente della censura zarista). Fonda in questi anni addirittura uno "studio d'opera" in collaborazione con il Bolshoj, nella giusta consapevolezza della mancanza di professionalità dei cantanti per quanto riguarda la recitazione. Nella riproposizione del repertorio del Teatro d'Arte di questi anni, vengono accentuati gli elementi del grottesco, per tentare un dialogo con il nuovo pubblico, fatto ormai di operai e "quadri" del proletariato cittadino; mentre le restrizioni finanziarie costringono a tagli e all'uso di teatri marginali. Domina, nelle iniziative culturali e teatrali di Stanislavskij e di chi lo circonda un senso di spaesamento. E' una crisi anche personale: Stanislavskij attore non riesce più ad affrontare nuovi personaggi e dal 1917 al 1928 (anno in cui si ritirerà definitivamente dal palcoscenico) non interpreterà più nuove parti ma riproporrà solo i suoi "cavalli di battaglia". Sulerziskij muore nel 1916 a causa di una malattia renale, metà della compagnia è decimata [19], alcuni profughi fuggono a Praga dove fondano una succursale del Teatro d'Arte e divengono esuli: Riciard Boleslavskij (che diventerà Richard Boleslawski) e Marija Uspenskajia finiscono poi negli Stati Uniti.

19 A causa della guerra civile e della campagna del generale Denikin che con le sue truppe bianche in pratica isolò per tre anni un gruppo di attori del Teatro d'Arte che era stato mandato in tournée al Sud. In attesa del ritorno del gruppo si dovettero rimontare interi spettacoli. Il rientro sarà possibile solo nel maggio 1922 grazie a fondi appositamente stanziati da Lunacarskij.

La tournée in Europa e negli Stati Uniti

Alla fine del 1922 Stanislavskij decide di giocare la carta della tournée. In patria sente di essere in declino, in Europa e soprattutto negli Stati Uniti è invece il trionfo. Ciò ha conseguenze anche sulla possibilità di poter continuare a fare teatro in patria: da questo momento in poi il Teatro d'Arte diventa uno dei simboli della cultura russa nel mondo, istituzione. Per l'Europa e gli Stati Uniti invece è la consacrazione del Teatro d'Arte e del "sistema Stanislavskij", che entrano definitivamente nel sangue del teatro occidentale.

Alla fine degli anni Venti il Teatro d'Arte si trova alla destra dello schieramento culturale: i formalisti come Eisenstein e Mejerchol'd tentano attraverso le loro sperimentazioni di innovare il teatro. Nel 1927 però la politica culturale del regime sovietico cambia - Stalin ha ormai saldamente il potere nelle mani (nel 1924 era morto Lenin) e nel 1928 viene avviata la campagna per l'industrializzazione e la socializzazione delle terre; negli anni Trenta la situazione sarà ancora più imbrigliata con l'imposizione del "realismo socialista" (1934) e con la creazione di una Direzione Centrale dei Teatri (1936) sotto cui dovevano sottostare tutte le sale teatrali. La stretta politica decapita il teatro sperimentale (Mejerchol'd finirà fucilato). Rimane il Teatro d'Arte, con il suo repertorio di classici. Negli anni Trenta il repertorio viene migliorato con l'immissione delle opere di Bulgakov (e di Leonov, Vsevolod Ivanov), ma si tratta di piccoli scarti rispetto a un lavoro che sostanzialmente è di riproposizione di classici di repertorio. Stanislavskij continua a lavorare fino all'ultimo soprattutto sulla formazione degli attori, e sulla riformulazione delle tecniche del "lavoro sull'attore".

Il sistema Stanislavskij

Con le tournées in Europa e negli Stati Uniti e poi con le sue opere autobiografiche e sul teatro, Stanislavskij apparve come l'ideatore di un "sistema" capace, se applicato così come si fa con una ricetta medica o la formula chimica di una sostanza industriale, di depurare gli attori in modo da renderli migliori (o più "veri" rispetto alle proprie capacità). La percezione che si aveva in una fase iniziale del "sistema" era quella di un insieme di regole e di "leggi", da dover applicare in blocco; solo in una seconda fase si percepì il "sistema" come un lavoro in progress, un insieme in continua evoluzione, frutto dell'esperienza sul campo di Stanislavskij, e che dunque non tutto poteva essere valido ed efficace. E' il passaggio dal "sistema" al "metodo Stanislavskij". La coscienza di parti del "sistema" che potevano non avere validità significa la possibilità di sviluppo oltre che di applicazione parziale degli insegnamenti provenienti da Stanislavskij: è in questo modo che è stato possibile quella contaminazione di influenze, propria del teatro sperimentale odierno. Il "metodo Stanislavskij" come produttore di stimoli, insieme ad altri "germi" provenienti da altri maestri o tradizioni culturali (così l'influenza del teatro giapponese ed orientale).

Nello stesso tempo, la contaminazione positiva - propria di chi fa poi teatro sul campo e deve inoltre adattarsi alle mutazioni culturali e storiche in atto, e di gusto e capacità di percezione del pubblico -, tende ad allontanare dalla verità filologica del testo stanislavskijano: ed è per questo che una continua analisi e lettura della lettera dei testi lasciatici da Stanislavskij è essenziale.

Corpus degli insegnamenti (giusti o sbagliati che sembrino al lettore successivo) di Stanislavskij e corpus di quegli insegnamenti che ci sembrano attuali, e utili per il lavoro teatrale odierno, e che provengono dal corpus degli insegnamenti di Stanislavskij, agiscono così entrambi utilmente. Rivolgendosi tra l'altro a due pubblici diversi: il recupero filologico agli storici, la separazione di ciò che è oggi utile da quello che sembra sorpassato, a chi fa oggi teatro e ai precettori di drammaturgia.

Fonti del sistema Stanislavskij sono alcuni scritti lasciati da Stanislavskij: alcuni elementi sono già nell'autobiografia scritta nel 1924 (La mia vita nell'arte). Ampia e dettagliata esposizione della sua teoria è in Il metodo per creare i sentimenti (1936), Il metodo per creare i personaggi (1948), più un terzo volume sull'effettiva realizzazione del testo dell'autore sulla scena (pubblicato postumo, nel 1957).

Tra gli elementi più duraturi degli insegnamenti di Stanislavskij, quello riguardante l'attore è senz'altro il più importante.

Attore non è più solo colui (o colei) che su un palcoscenico interpreta un personaggio. Attore è un professionista della recitazione, che pone il suo salire sul palcoscenico come atto finale di un percorso di appropriazione della "parte". Ciò non consiste solo nell'imparare a memoria le battute e le azioni da compiere, ma soprattutto in un lavoro di composizione del personaggio. L'attore non è chiamato a riprodurre pigramente delle "maschere", ma a "comporre" un personaggio in tutto il suo spessore, psicologico e fisico.

La composizione del personaggio

L'attore, prima di scendere sul palcoscenico e "recitare", deve ricreare in se stesso il personaggio che deve interpretare. L'emozione ha un ruolo fondamentale in tale processo compositivo.

Stanislavskij ha individuato per anni nella reviviscenza la funzione portante di questo processo compositivo. Negli ultimi anni della sua vita si accorse però che le associazioni emotive erano troppo fuggevoli per essere utilizzate con profitto. Si possono "fissare" solo le azioni fisiche, non i sentimenti. Lo stato emotivo diventa "uno stato da raggiungere attraverso un processo di studio delle circostanze date e di elaborazione pratica delle azioni fisiche del personaggio" [20].

Il processo di composizione del personaggio può iniziare anche a prescindere dal testo. Partendo da azioni inventate dalla situazione data. E' anche attraverso questa strada che l'attore non è più esecutore passivo, ma interprete autonomo e responsabile, con il compito di vivificare parole e azioni del personaggio. L'attore deve "vivere" il personaggio, ricreandone il flusso interiore: lo studio delle circostanze, l'introspezione psicologica, la memoria emotiva, le azioni fisiche sono gli strumenti espressivi per creare un contatto autentico tra l'attore e il personaggio.

20 Palumbo, cit., p. 8.

L'etica dell'attore. La ritrazione dell'io dell'attore

E' necessario mettersi in gioco, direttamente e personalmente.

Il lavoro su di sé comporta disciplina e capacità di saper andare oltre le proprie abitudini espressive meccaniche.

In tale lavoro, narcisismo e egocentrismo dell'attore sono un ostacolo:

> "Se durante il lavoro siete presi dal pensiero dell'ambizione personale, non approfondirete mai uno dei segreti più profondi dell'arte creativa: vedere e capire il cuore dell'uomo che vi è dato nella parte. Non diventerete mai l'uomo della vostra parte se il vostro cuore e i vostri pensieri, oltre che con i compiti dell'arte, sono occupati con altre cose personali: il desiderio di mettersi in primo piano, il diventare eccezionale ecc." [21].

La ritrazione dell'io dell'attore permette all'attore di ri-nascere come nuovo io:

> "L'azione psichica dell'uomo che l'attore esprime sulla scena non è il risultato di una esperienza profonda di singoli segmenti della parte, non solo una rappresentazione geniale della vita interiore del personaggio. E' la concordanza piena della propria immaginazione interiore con l'ambiente che circonda l'attore sulla scena.
>
> Da questo momento in poi, la persona dell'attore - la sua personalità privata - si ritira sullo sfondo. E' come se fosse dimenticato. Emergono momenti del tutto differenti, da cui nasce un nuovo 'io'. Questo uomo nuovo è per me, in questo momento, il più caro, quello a cui la mia esistenza ha ceduto il primo posto. In quanto a me, mi sono ritirato sullo sfondo per servirlo con tutta la mia energia e con tutta la mia gioia, cioè: per vivere al suo posto" [22].

---

21 *L'attore creativo* / K.S. Stanislavskij, p. 135.

22 *L'attore creativo* / K.S. Stanislavskij, p. 136.

La calma e la concentrazione…

"La fantasia creativa dell'artista ha bisogno innanzitutto, per essere efficace, di un presupposto indispensabile a ogni lavoro creativo: la calma. La calma nella quale soltanto si può raggiungere l'armonia di pensiero e azione. E' assolutamente impossibile formare un cerchio creativo, cioè lo spazio in cui deve operare la fantasia, se i pensieri sussurrano all'orecchio dell'attore: 'Se sei Onegin, comportati come un giovanotto innamorato di sé che desidera sfuggire alla noia', e intanto però, nel cuore dell'artista c'è il peso di qualche spiacevole scena familiare o la paura che la direzione del teatro possa dimenticarsi di dargli una parte o lo paghi di meno di quanto paga il signor X. Entrambe le forze - cuore e consapevolezza - se lavorano nella calma, attraverso la concentrazione dell'attenzione, possono portare l'uomo così lontano nella rinuncia dell'io personale che nella sua psiche si crea uno stato di armonia completa" [23].

23 *L'attore creativo* / K.S. Stanislavskij, p. 86.

L'attenzione e la respirazione

Il sistema Stanislavskij si stempera attraverso una precettistica che, per noi lettori suoi postumi, assume spesso le linee di un insegnamento zen. Leggiamo cosa scrive a proposito di due punti, apparentemente distanti, come l'attenzione e la respirazione:

> "Il punto centrale del lavoro creativo dell'uomo è l'attenzione. E' su di essa quindi, che deve applicarsi, deve svilupparla e controllarla. Chi ha imparato a farlo ed è capace di indirizzare consapevolmente l'attenzione su questo o quel gruppo di muscoli del suo corpo, potrà anche facilmente entrare nel cerchio di solitudine pubblica. A suo piacimento e in qualsiasi luogo egli può chiudersi in solitudine pubblica con i suoi problemi creativi. Non si limita a cercare come uno che vorrebbe entrare a lavorare in questo o quel teatro, ma va per la sua strada, è consapevole dei suoi pregi interiori e si studia di trasmettere a tutti la bellezza.
>
> Abbiamo visto che in un uomo sano l'attenzione si snoda secondo un ritmo preciso. Che cos'altro c'è nell'uomo che, per una immutabile legge fisica, è connessa al ritmo? La respirazione.
>
> Domandiamoci: esiste un'analogia tra attenzione e respirazione? Non solo l'analogia esiste, ma ogni uomo sano respira ritmicamente. Le pause tra l'inspirazione e l'espirazione dell'aria sono sempre costanti […]. Voi respirate in modo rigorosamente ritmico. Solo così la respirazione rigenera tutte le funzioni dell'organismo. Il cuore batte regolarmente e risponde chiaramente al ritmo armonico del respiro.
>
> Che vi succede quando siete preoccupati, abbattuti, irritati o furiosi? Tutte le funzioni sono sconvolte. Non siete in grado di controllare l'agitazione delle passioni di cui siete preda, né di sottomettere alla volontà il ritmo del respiro. Respirate in modo accelerato, spariscono le pause tra inspirazione ed espirazione, l'onda di un respiro incalza l'onda seguente. Non respirate più col naso ma con la bocca, e questo sconvolge ancora di più l'intero funzionamento dell'organismo.

Cosa vediamo qui? Esiste un'analogia tra attenzione e respirazione? Naturalmente sì. Sia l'una che l'altra funzione del nostro io è sottoposta a un ritmo. Ma lo studente-attore non è un uomo comune. Questo significa che deve studiare e mettere sotto controllo lo sviluppo delle energie - attenzione e respirazione, cioè le energie su cui si basa tutto ciò che è creativo nell'uomo - e che deve imparare a dominarle come centri della massima importanza" [24].

24 *L'attore creativo* / K.S. Stanislavskij, p. 80-81.

Il rapporto tra attore e personaggio

Tra attore e vita interiore del personaggio, deve stabilirsi una relazione di tipo analogico. L'interprete, per appropriarsi del personaggio, deve individuare una serie di analogie tra episodi della propria vita e quelle del personaggio. L'attore "deve collocarsi al posto del personaggio per poter in base alla propria esperienza conoscere la sua vita almeno nella sua immaginazione artistica" [25].

Non necessariamente l'attore può aver vissuto delle esperienze simili a quelle "vissute" dal personaggio: l'attore deve ricorrere alle "relazioni armoniche" cioè fare riferimento a circostanze che abbiano una maggiore o minore affinità o somiglianza con quelle del personaggio. L'importante è che l'immagine interiore a cui ci si riferisce sia "consonante" con le reazioni del personaggio. Tra le esperienze e le emozioni vissute dall'attore, egli deve intuire quelle che presentano le analogie più feconde rispetto al personaggio che sta costruendo. Analogie che riguardano la sfera delle emozioni, dei pensieri, dei propositi, degli scopi.

L'attore procede alla "scoperta" del personaggio. Nel fare questo costruisce una biografia del personaggio. Stanislavskij chiedeva a volte ai suoi attori di improvvisare pensieri e comportamenti del personaggio in situazioni extra-sceniche. La costruzione della biografia avveniva partendo dalle informazioni presenti nel testo drammatico, o da altre fonti, ma soprattutto colmando le lacune con vere e proprie invenzioni, di azioni esperienze vicissitudini convinzioni. Innestando elementi del proprio vissuto, creando corrispondenze tra i due "vissuti" (quello dell'attore e quello del personaggio).

> "Date sfogo all'immaginazione, createvi un magico 'se' e delle circostanze. Essi prenderanno subito vita e si fonderanno con la vita del corpo, evocando le azioni fisiche. Essi contribuiranno inoltre a rendere più convincente ciò che

25 *Il lavoro dell'attore sul personaggio* / K.S. Stanislavskij, p. 53.

avviene sulla scena. A sua volta la convinzione genera la reviviscenza" [26].

Un impegno che coinvolgeva non solo gli attori chiamati a interpretare i personaggi principali, ma anche quelli secondari.

Per l'Otello (Shakespeare) chiese all'attore del personaggio del gondoliere di Desdemona di narrare la propria storia, definire il tipo di rapporto che aveva con la padrona ecc. Sempre per Otello, chiese agli attori di immaginare gli avvenimenti vissuti dai personaggi tra una uscita di scena e l'entrata successiva.

Per Il giardino dei ciliegi (Cechov) chiese agli attori di illustrare gli episodi dell'antefatto dell'opera, improvvisando monologhi durante le prove.

L'obiettivo di queste pratiche non è solo quello di far aderire maggiormente l'attore alla "parte", per potenziarne le capacità "realistiche" rispetto al personaggio, ma soprattutto quello di tentare di scardinare gli stereotipi di recitazione. L'attore deve essere concentrato in qualsiasi momento sul suo personaggio, anche quando non è il suo "turno" di recitazione:

> "spesso l'attore cerca di conformarsi alla vita spirituale del suo personaggio solo quando deve pronunciare le battute. Se l'attore deve star zitto per cedere la parola al suo partner, nella maggioranze dei casi la trama spirituale del personaggio si interrompe e l'attore in quella sia pur breve pausa inizia a vivere con i propri sentimenti, poi attende il suo turno e nella replica riallaccia la vita interrotta del suo personaggio […]. Quei momenti 'vuoti' del personaggio, non colmati da compiti creativi e dalla reviviscenza, saranno un'esca pericolosa per tutti i tipi di *clichés* teatrali, di stereotipi e di recitazione meccanica" [27].

26 *Il lavoro dell'attore sul personaggio* / K.S. Stanislavskij, p. 218.

27 *Il lavoro dell'attore sul personaggio* / K.S. Stanislavskij, p. 54.

L'enfasi come pericolo

Un personaggio si esprime attraverso le azioni, e attraverso le emozioni. L'espressione delle emozioni può far cadere l'attore nel pericolo dell'enfasi, uno degli stereotipi della recitazione meccanica. Tutta la pratica di Stanislavskij cercava di bandire il più possibile questo pericolo.

E' per questo che Stanislavskij rifiuta di varcare i confini del conscio [28]. L'attore non deve esprimere direttamente l'emozione del personaggio: "Io ti chiedo soltanto di esprimere un pensiero: vedrai che l'esatta comprensione di questo pensiero ti farà provare il sentimento richiesto". Più che rincorrere generici sentimenti, l'attore deve definire compiti concreti, immagini e associazioni mentali precise, azioni fisiche definite.

Stanislavskij cita come esempio l'azione di un attore che deve, impugnando un coltello, pugnalare un rivale:

> "Concentratevi su una azione: la contemplazione del coltello. Guardatelo intensamente. Provate il filo. Controllate la solidità dell'impugnatura. Immaginatevelo già nel cuore o nel petto del vostro rivale. Mirate mentalmente alla schiena se dovete rappresentare uno scellerato. Riflettete se siete capaci di assestare il colpo, se la lama non è troppo corta o troppo lunga, se è salda e se non si piegherà. Nei vostri pensieri c'è solo il coltello: solo l'arma.
>
> Dopo aver concentrato tutta l'energia del pensiero sul coltello, allargate il cerchio del vostro pensiero già concentrato. Ma non cambiate niente nello stato d'animo in cui vi trovate, trasferite piuttosto il pensiero dal coltello al rivale. Ora vi ricordate da soli del vostro primo sospetto, al tempo in cui il vostro attuale nemico era ancora vostro amico. Non cambiate il cerchio. Allargatelo. Lasciate vagare il pensiero al passato. Non cercate colori foschi solo perché recitate la parte dell'assassino e volete uccidere un nemico. Lasciate sorgere nel

28 Così non sarà per alcuni continuatori, soprattutto negli Stati Uniti: qui la scuola di Strasberg ha cercato di contaminare il metodo Stanislavskij con metodi di matrice psicoanalitica.

ricordo, nel pensiero, l'immagine della vostra precedente amicizia. Tornate ai giorni dell'infanzia quando è cominciata la vostra amicizia. Raffiguratevi i volti amorevoli di vostra madre e della sua, e immaginate che fossero buone amiche. Richiamate alla memoria i giochi infantili che facevate insieme a chi vi è ora nemico, al chiarore di una lampada, in una confortevole stanza, alla presenza delle vostre madri, al suono di una musica. E se nel momento dell'indecisione esprimerete il sentimento dell'amore, il desiderio di perdonare, allora la vostra recitazione non sembrerà esagerata, ma apparirà come un genuino lavoro creativo. Avete allargato il cerchio. Non ci siete più da solo. L'avete popolato di assistenti del vostro lavoro creativo, vivi ma invisibili a tutti eccetto voi" [29].

29 *L'attore creativo* / K.S. Stanislavskij, p. 83.

La reviviscenza

Quello della reviviscenza [30] è uno degli argomenti più noti del metodo Stanislavskij, su cui le varie scuole successive hanno dato il maggior numero di interpretazioni e attuazioni. Anche, uno dei punti su cui è più facile che per l'attore avvenga l'assuefazione, il crearsi di un cliché: è famoso il caso di un vecchio attore del Teatro d'Arte che mentre stava provando un personaggio fu ripreso dal maestro: "Sto attuando il metodo della reviviscenza", si giustificò l'attore, e Stanislavskij: "Riviviscenza? cosa sarebbe questa cosa?", facendo finta di non averne mai sentito parlare. Un modo come un altro per ricordare come alla base dell'attenzione di Stanislavskij per l'attore vi sia la lotta contro il luogo comune, il cliché, lo stereotipo dell'abitudine.

Scrive Stanislavskij:

> "Ci si può sottomettere ai desideri altrui, agli ordini del regista o dell'autore, ma li si eseguirà in modo meccanico, inerte: si possono rivivere solo i propri personali stimoli e desideri, creati e rielaborati dall'attore stesso, dalla propria volontà e non da quella altrui" [31].

L'obiettivo è sempre quello di giungere alla verità dell'interpretazione, base fondamentale per la veridicità di ciò che si rappresenta e per i processi di identificazione degli spettatori. Nel gesto e nella serie di gesti dell'attore autenticamente vissuti c'è una verità che genera la convinzione: tale convinzione è la premessa all'identificazione (e auto-affermazione) dell'attore nel personaggio: "io sono" il personaggio. La reviviscenza è messa in moto dal gesto giusto, e una volta che la si attua ne consegue anche la linea d'azione del personaggio - non è possibile "agire" all'unisono con il personaggio e "sentire" in dissonanza con esso. Solo quando si raggiunge questa sensazione di "essere" nel personaggio si può

30 E' la traduzione italiana del termine russo "perejivànie". Indica il processo mediante il quale un attore rievoca, analizza, comprende e rivive una sua esperienza personale analoga a quella del personaggio e se ne serve per immedesimarsi in esso.

31 Cit. da Malcovadi, op. cit. p. 178.

affrontare lo studio più dettagliato del testo e la ricerca del "supercompito" del personaggio.

Le azioni fisiche

L'attore deve costruire una partitura di azioni fisiche, coerenti con il personaggio. Anche in questo caso, il pericolo è l'enfasi, l'espressione gestuale accentuata. Occorre definire una partitura di azioni continua, definita, ininterrotta, fatta anche di micro-azioni appena percepibili. Sulla scena non ci deve essere un solo gesto casuale o banale. Tutto deve essere montato come un "piano di battaglia" in modo da catturare i singoli spettatori, non solo la platea indistinta del "pubblico".

Sulla teoria delle azioni fisiche Stanislavskij lavorò nell'ultima parte della sua vita. Scrisse, in margine alla ripresa del 1929 della preparazione dell'Otello (Shakespeare):

> "Ciò che più stimola il sentimento [dell'attore] è la fede nelle proprie azioni interiori ed esteriori. La fede compare quando c'è la verità, la verità nasce in scena dalle azioni interiori ed esteriori, le azioni nascono dai compiti, i compiti dai segmenti. Se oggi siete in vena, avete l'ispirazione, dimenticate la tecnica e datevi interamente al sentimento. Ma l'attore non deve dimenticare che l'ispirazione compare soltanto ogni tanto. Perciò è necessaria una via più accessibile, più percorribile, una via che l'attore possa possedere, non che si impossessi di lui. Tale via, facilmente percorribile e determinabile, è la linea delle azioni fisiche. E' come l'aeroplano: corre a lungo sulla pista per raccogliere energia. Si determina un movimento dell'aria che sostiene le ali e porta in alto il velivolo. Per l'attore è lo stesso: percorre la via delle azioni fisiche e raccoglie energia. Intanto, con l'aiuto delle circostanze date, dei "se", apre le pure ali della fede, che lo portano in alto nella sfera della fantasia" [32].

Nello studio drammatico su I frutti dell'istruzione (Tolstoj), l'attore Toporkov interpretava il personaggio di un professore esperto di parapsicologia che teneva una conferenza a casa di amici per convincerli delle sue teorie. Tutta le azioni del personaggio erano

32 Cit. da Malcovadi, p. 116-117, da: *Raccolta di opere in otto tomi* / K.S. Stanislavskij, p. 392, vol. IV.

finalizzate a catturare l'attenzione degli ascoltatori, individuare scettici e ostili, distinguendoli da quelli più interessati e propensi a credergli. Tutta la successione di azioni, le azioni comuni di un conferenziere - bere un bicchiere d'acqua, accendersi la pipa ecc. - furono montate come un 'piano di battaglia' per poter osservare gli ascoltatori e mettere a fuoco alleati e nemici, trovare i varchi per riuscire nell'impresa di convincerli.

Non solo l'attore deve costruire le azioni fisiche del personaggio rivolgendosi agli spettatori del dramma rappresentato, ma facendo questo lavoro anche in coerenza con gli altri attori del dramma, avendo come pubblico anche gli altri attori.

L'attore e il sottotesto

Campo specifico di creazione dell'attore è quello che Stanislavskij chiama, in alcuni scritti, il "sotto-testo". Il drammaturgo è l'autore del testo, l'attore è l'autore del sottotesto, ovvero dell'insieme di elementi espressivi e pre-espressivi, di intenti e di azioni, che formano la presenza scenica dell'attore [33]. L'attore diventa co-autore del personaggio.

L'attore costruisce un ordito, su cui innesta il testo drammaturgico. In questo modo le parole del testo prendono vita, entrano nella dimensione teatrale delle azioni drammatiche.

33 Palumbo, op. cit., p. 14.

La preminenza dell'attore nella fedeltà al testo

Con Stanislavskij si opera, nella storia del teatro del Novecento, una trasformazione essenziale: l'attore non è più solo al servizio dell'autore, ma acquista importanza e ruolo all'interno della creazione drammaturgica. L'azione dell'attore diventa l'elemento costitutivo dello spettacolo. La parola del testo drammatico perde il suo primato, cedendolo all'azione drammatica [34].

E' un cambiamento che apre nuovi orizzonti, anche se l'apporto di Stanislavskij può apparire meno eclatante di quello di Mejerchol'd o meno utopico di quello di Artaud. E in ogni caso mantenendo una aderenza e una fedeltà al testo che altri registi vorranno superare (così in Grotowski, per il quale il testo e solo un pre-testo). Non si tratta di "insufficienze" rispetto a una evoluzione successiva, ma di precise scelte e diversi obiettivi di Stanislavskij rispetto ai registi-autori successivi. Per Stanislavskij non si tratta di mutare senso a un testo, ma di attuare un testo in maniera più coerentemente efficace dal punto di vista drammaturgico. Dando una lettura del testo non superficiale, non basata solo sulla lettera espressa, tenendo presente anche dei risultati che la letteratura russa (Tolstoj, Gor'kij, Dostojevskij) aveva raggiunto proprio nei confronti della complessità psicologica narrativa. Si pensi alla scoperta della polifonicità delle costruzioni narrative [35] o alla scoperta dell'idiosincrasia tra motivazioni psichologiche e motivazioni logico-formali [36] nell'azione dei personaggi. E tenendo presente delle ricerche in campo scientifico, le teorie psicologiche della scuola russa, in particolare le idee di Secenov e della sua psico-fisiologia [37].

34 Palumbo, op. cit., p. 16.

35 Ne darà rilievo Bachtin, parlando di Dostojevskij.

36 Ne darà rilievo Sklovskij, parlando di Tolstoj.

37 per la psico-fisiologia ogni sentimento o impulso umano è una reazione a uno stimolo, una risposta a una percezione reale o immaginaria, ogni atto psichico nasce in quanto reazione. Allievo di Secenov sarà Pavlov, i cui studi saranno molto conosciuti (e criticati) in occidente.

Il personaggio indicato nella lettera del testo drammaturgo possiede così una serie di elementi, motivazioni, una vita pre-testuale e che lo fa agire in quel determinato modo: ricostruire il pre-testo significa "entrare" nel profondo del personaggio.

La pratica permanente

Al culmine del successo, a 75 anni, Stanislavskij si ritira con un gruppo di attori professionisti, lontano dalla città. Scopo ufficiale è la prova di un lavoro sul Tartufo (Molière) che non prevede alcuna messa in scena. Obiettivo è approfondire la propria formazione svincolandosi da tempi e modi della produzione, dalle repliche, dal bisogno di successo.

Anche questo episodio è parte fondamentale dell'insegnamento di Stanislavskij. Si racconta che in quel periodo abbia detto ai suoi collaboratori:

> "Molte persone conoscono il mio sistema, ma pochi sono capaci di applicarlo. Io, Stanislavskij, conosco il sistema, ma non lo so applicare. O meglio, sto appena cominciando a saperlo applicare. Per padroneggiare il sistema da me elaborato, dovrei nascere una seconda volta e cominciare daccapo la mia carriera di attore" [38].

38 Cit. da Palumbo, op. cit., p. 15.

Il personaggio in 24 tappe

Nel 1937, già profondamente malato, Stanislavskij scrisse un piccolo promemoria per i suoi allievi dello Studio dell'Opera e del Dramma. E' un "ruolino di marcia" in cui fissa in 24 fasi il lavoro sul personaggio e la commedia che gli allievi dovevano compiere (sotto la supervisione degli insegnanti). Riportiamo il brano [39]:

1. Racconto (generico, non troppo particolareggiato) della favola del dramma.

2. Recitare la favola dall'esterno secondo azioni fisiche. Esempio: devi entrare in una camera. Non entrare, se non sai: da dove vieni, dove vai, perché. Per questo l'allievo chieda i fatti sommari esterni della trama che giustifichino (rendano vere) le sue azioni. Le azioni fisiche (sommarie) vengono a loro volta giustificate (rese vere) per mezzo delle circostanze (le più esterne, sommarie). Le azioni si estraggono dalla commedia: se non bastano, inventarne altre nello spirito dell'opera: che farei se io, adesso, oggi, qui... (mi trovassi in circostanze analoghe a quelle del personaggio)?

3. Esercitazioni sul passato, sul futuro (il presente, è nella scena stessa); da dove sono venuto, dove vado, che è successo negli intervalli fra un'uscita e un'altra.

4. Racconto (più particolareggiato) delle azioni fisiche e della favola del dramma. Riesposizione più particolareggiata, precisa e approfondita delle circostanze date, impiego analogo del "se".

5. Si definisce temporaneamente un supercompito in modo sommario, abbozzato, approssimativo. (Non Leningrado, ma Tver', o magari una stazioncina di provincia).

6. Sulla base del materiale ricevuto - tracciare una trans-azione (direttrice d'azione) temporanea e approssimativa). Interrogarsi continuamente: che farei se (li trovassi nella situazione data...).

39 Gli appunti si riferiscono alla messinscena del *Revisore* (Gogol'). Il brano è riportato da Gerardo Guerrieri, *Introduzione* a "Il lavoro dell'attore" / Konstantin S. Stanislavskij, edizione italiana 1975, p. XXXI e seguenti.

7. Per questo - dividere l'azione in brani fisici grandi (senza di che non c'è il dramma, senza azioni fisiche grandi o piccole).

8. Eseguire (recitare) queste azioni fisiche così abbozzate sulla base della domanda: cosa farei, "se" io...

9. Se il brano grande sfugge all'esecuzione - dividerlo temporaneamente in brani medi e se necessario, piccoli e piccolissimi. Imparare la natura delle azioni fisiche. Osservare rigorosamente la logica e la consequenzialità dei brani grandi e delle loro parti costitutive; collegarle in azioni grandi, complete, senza oggetti.

10. Formare una linea logica e conseguente di azioni fisiche e organiche. Notare questa linea e rafforzarla nella pratica. (Ripassarla molte volte, recitarla, fissarla solidamente: liberarla di tutto il superfluo: via il 95%!). Condurla alla verità e alla convinzione. La logica e la consequenzialità delle azioni fisiche conducono alla verità e alla convinzione. Rafforzarle attraverso la logica e la consequenzialità e non attraverso il verismo fine a se stesso (verità per la verità!).

11. La logica, la consequenzialità, la verità e la convinzione, accompagnati dal "qui, oggi, ora" si rafforzano.

12. Tutti insieme formano lo stato che si chiama dell' "io sono".

13. Dove c'è l' "io sono", là c'è la natura organica e suo subcosciente.

14. Fino ad ora avete recitato con parole vostre. Prima lettura del testo. Gli allievi o attori si approprino di singole parole o frasi del testo dell'autore che sembrano loro necessarie, che li hanno colpiti. Le annotino e le includino nel testo del ruolo in mezzo alle loro parole casuali, improvvisate. Dopo qualche tempo - una seconda, terza e successive letture del testo con nuove inclusioni nel testo composto di parole improvvisate. Così a poco a poco, in principio in oasi singole, e poi in interi lunghi periodi il ruolo si riempie delle parole dell'autore. Resteranno lacune, ma anch'esse presto si riempiranno del testo dell'autore - a seconda dello stile, della lingua, della frase.

15. Si impara il testo, lo si fissa, ma non lo si pronunzia forte, per non usare una dizione meccanica, perché non si formi una

linea di artifici verbali. Anche la messa in scena non va fissata per non permettere che una linea di messinscena rigida si formi in parallelo alla linea dell'emissione meccanica delle parole. Recitare a lungo e rafforzare la linea delle azioni logiche e coerenti, della verità, della convinzione, dell' "io sono", della natura organica e del subcosciente. Man mano che tutte queste azioni si realizzano (giuste, vere), sorgono spontaneamente nuove circostanze date più precise, e si forma una direttrice d'azione (trans-azione) più approfondita, più ampia, più comprensiva. Durante questo lavoro continuare a raccontare sempre più particolareggiatamente il contenuto del dramma. A poco a poco giustificare (rendere più vera, più giusta) la linea delle azioni fisiche con circostanze psicologiche sempre più precise, precisando sempre di più il supercompito e la direttrice d'azione (trans-azione).

16. Continuare a recitare la commedia secondo le linee stabilite. Le parole, pensarle (pronunciarle soltanto mentalmente), e, recitando, sostituirle con un corrispondente "ta-ta-ti-ra".

17. Durante il processo di giustificazione (in cui si sono fatte vere) delle azioni fisiche e delle altre si è disegnata una linea interna vera. Rafforzarla ancora, facendo in modo che il testo parlato resti subordinato ad essa, e non sia pronunciato come a sé stante, meccanicamente. Continuare a recitare la commedia col procedimento del "ta-ta-ti-ra" e contemporaneamente continuare a lavorare al rafforzamento della linea interiore del sottotesto. Raccontare con parole proprie: 1) la linea del pensiero; 2) la linea delle immagini; 3) chiarire queste due linee ai propri interlocutori nel dramma: per stabilire una comunicazione e la linea dell'azione interna. Queste sono le linee fondamentali del sottotesto del ruolo. Rafforzare più saldamente possibile e tenerle continuamente vive.

18. Dopo che questa linea s'è rafforzata, leggere a tavolino il testo dell'autore, seduti sulle proprie mani, sforzandosi di trasmettere con la massima esattezza ai propri interlocutori tutte le linee elaborate, le azioni, i particolari, e tutta la partitura.

19. Lo stesso, a tavolino, con le mani e il corpo libero, con alcuni movimenti e una messinscena abbozzata.

20. Lo stesso, in scena, con messinscena abbozzata.

21. Elaborazione e definizione della pianta della scena: in quattro pareti. Domandare a ciascuno: dove (in quale circostanze sceniche) vorrebbe essere a recitare. Che ognuno presenti la propria pianta. Da tutti i piani forniti dagli attori si forma il piano del dispositivo scenico.

22. Elaborazione e abbozzo della messinscena. Stabilire la scena secondo la pianta fissata e chiamare in essa l'attore. Domandare: dove ti metteresti a fare una dichiarazione d'amore, o una discussione a quattr'occhi, dove confesseresti qualcosa a qualcuno, ecc.? Dove andresti, se volessi nascondere il tuo turbamento? Gli attori camminino per la scena, e facciano tutte le azioni fisiche necessarie alla commedia: cercare libri in biblioteca, aprire una finestra, accendere il fuoco nel camino.

23. Prova della validità delle varie piante e messinscena aprendo ora l'una ora l'altra delle quattro pareti.

24. Sedersi a tavolino e condurre una serie di conversazioni sulla linea letteraria, politica, artistica e così via.

Caratterizzazione. Tutto quello che è stato fatto, ha formato la caratterizzazione interna. Con questo deve di per sé comparire la caratterizzazione esterna. Ma come regolarsi nel caso che la caratterizzazione (esterna) non compaia? In questo caso facciamo tutto quello che è stato già fatto, ma accompagnandolo con lo zoppicare della gamba, o il farfugliare della lingua, con una certa posizione dei piedi, delle mani, del corpo, con abitudini e tic appresi dall'esterno. Se la caratterizzazione esterna non compare di per sé, innestatela dall'esterno, come innestereste un ramo di limone su un pompelmo.

Si tratta di appunti, un pro-memoria, la cui validità è relativa al lavoro concreto di una determinata messinscena, stesi in un periodo di non-presenza di Stanislavskij (a causa della malattia) dallo "studio" e in una fase terminale della sua vita - dunque riflettenti concezioni "finali". Nonostante tutti questi limiti, è avvertibile, accanto alla specificità delle indicazioni assegnate, la direzione verso cui ancora una volta il vecchio "maestro" si muove: innanzitutto la possibilità stessa dell'esistenza di un'analisi del percorso formativo

relativo alla "costruzione" del personaggio da parte dell'attore. La permanenza dell'idea di strategia, finalizzata al conseguimento della "verità" dell'interpretazione. L'idea che nemico da contrastare a tutti i costi, sempre, è l'enfasi e la meccanicità dell'interpretazione non solo dei gesti (di qui l'imposizione di "recitare" tenendo le palme delle mani bloccate dal proprio sedere, in una delle "tappe") ma anche della propria voce (di qui l'uso del "ta-ta-ti-ra" al posto delle parole). E che il lavoro che l'attore deve compiere è un lavoro che solo in parte è individuale, che richiede la compresenza e la collaborazione degli altri (gli "interlocutori" del dramma), e che il regista deve tenere conto delle esigenze degli attori.

L'eredità di Stanislavskij: dal "sistema" al "metodo"

Occorre distinguere l'influenza che ebbe Stanislavskij sul contesto teatrale russo a lui contemporaneo, dall'influenza che il suo insegnamento esercitò sul teatro europeo e occidentale. Senz'altro la "riforma" di Stanislavskij fu esemplare e benefica per il teatro russo, portandolo a maturare e divenire ben presto oggetto d'attenzione per la cultura europea primo-novecentesca.

I rapporti con l'avanguardia russa

Nei confronti dell'avanguardia culturale russa degli inizi del secolo, Stanislavskij si mostrò sempre piuttosto tiepido. Di contro, i giovani autori dell'avanguardia cercarono di porsi sempre in contrasto con Stanislavskij e con il Teatro d'Arte.

Può essere indicativa la posizione di Majakovskij, che tra gli esponenti dell'avanguardia fu certamente il maggiore. Già nel 1913 Majakovskij se la prendeva con il Teatro d'Arte:

> "Osservate il lavoro del Teatro d'Arte. Scegliendo soprattutto drammi di vita quotidiana, si sforza di trasportare sul palcoscenico, tale e quale, un pezzo di strada disadorna. Imita servilmente la natura in tutto, dal fastidioso scricchiare del grillo alle tende ondulate dal vento" [40].

Il vecchio teatro realista non ha più senso, dal momento che per copiare la vita esiste ora il cinema. Dopo l'incontro con Mejerchol'd, l'ostilità di Majakovskij si fece più intensa. Nel Prologo della seconda variante di "Misterobuffo", prendendosi gioco del metodo di Stanislavskij, scrisse:

40 Cfr. *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia* / Angelo Maria Ripellino. Torino : Einaudi, 1976. Ripellino parla dei rapporti polemici tra Majakovskij e Stanislavskij alle pp. 231-235. Il brano di Majakovskij citato fu scritto in uno di tre articoli in cui Majakovskij auspicava la distruzione del teatro a opera del cinema.

> "Ad alcuni teatri non importa / rappresentare: / per loro / la scena è soltanto / il buco di una toppa. / Siediti dunque tranquillo, / diritto o di sbieco, / e guarda un pezzo di esistenza altrui. / Guardi e che vedi? / Barbugliano sopra un divano / le zie Mànje / e gli zii Vanja. / Ma a noi non interessano / né gli zii né le zie, - / le zie e gli zii li troverete a casa. / Anche noi mostreremo l'autentica vita, / ma trasformata dal teatro / nel più singolare spettacolo" (vv. 31-48).

Nel 1926, polemizzando a proposito della rappresentazione de *La guardia bianca* (Bulgakov), scrisse: "prendete il famigerato libro di Stanislavskij *La mia vita nell'arte*, questo celebre libro per ghiottoni: vi troverete già nella prefazione panegirici di mercanti".

All'indomani della "rivoluzione d'ottobre", gran parte delle energie culturali che fino ad allora avevano stentato a manifestarsi trovano una possibilità di espressione. E' una stagione caotica ma estremamente produttiva, dal punto di vista delle sperimentazioni e dell'energia creativa. Di fronte al proliferare delle attività degli artisti legati all'avanguardia, il teatro tradizionale stentò a assimilare la nuova realtà: così il Malyj, l'Aleksandrinskij e il Teatro d'Arte di Stanislavskij. Una parte del teatro più tradizionale cercò di rispondere all'evento-rivoluzione utilizzando il patetico, il monumentale, o cercando nei classici analogie con il presente [41].

La politica culturale del regime sovietico, nei primi anni, fu guidata da Anatol Lunacarskij, che lasciò liberi gli autori di teatro di seguire i propri orientamenti. Fu così possibile per alcuni registi dell'avanguardia - come Taìrov, Foregger, Ferdinandov, Granovskij, Ràdlov e Mejerchol'd, di scatenarsi nei tentativi più strani e sperimentali, influenzati dalla pittura futurista. Ci si avvalse degli espedienti del circo, del cinema, del music-hall. Una preminenza dei trucchi e degli "effetti speciali", che metteva in primo piano il regista rispetto all'autore.

Era un attacco formale a quella che era sentita come "verbosità" del teatro naturalistico, la preminenza dell'espressione e della parola dell'attore (e per suo tramite, dell'autore). La convinzione è quella espressa da Majakovskij in Banja: "il teatro / non è specchio che

41 Cfr. Ripellino, op. cit., p. 114.

riflette, / ma lente che ingrandisce". Ebbene, nel 1929 lo stesso Majakovskij finisce per proporre al Teatro d'Arte le commedie che aveva intenzione di scrivere, mentre Mejerchol'd, dopo il mutamento di politica culturale del regime sovietico nel 1935 trova in Stanislavskij l'unico che gli affida un lavoro (la direzione del teatro d'opera e la regia del Rigoletto) [42].

42 Mejerchol'd finirà imprigionato nel 1939 e condannato a morte per fucilazione nel 1940.

Il metodo Stanislavskij e Brecht

Le esigenze drammaturgiche di Brecht furono sempre diverse rispetto a quelle di Stanislavskij. L'incontro tra i due approcci avviene sul piano della pratica teatrale, mentre motivazioni e finalità divergono. Stanislavskij ha come obiettivo l'attore, Brecht è un autore che finalizza l'opera a una validità e uno scopo sociale. Da questo punto di vista, la "linea" di Brecht è più quella di Mejerchol'd (e di Piscator) che non di Stanislavskij.

Brecht parla di Stanislavskij negli "Scritti" (vol. VII). "Il sistema di Stanislavskij è indubbiamente un passo avanti - scrive Brecht - se non altro perché è un sistema", ma tuttavia una serie di "parole d'ordine" stanislavskijane sono per Brecht inaccettabili. Innanzitutto l'immedesimazione dell'attore con il personaggio: per Brecht l'attore deve essere capace di distanziarsene e giudicarlo. L'attore deve intervenire con il suo giudizio, per rilevare tutte le contraddizioni del personaggio (e dell'opera), per questo non è possibile l' "azione ininterrotta del personaggio" così come insegnava Stanislavskij: l'azione viene interrotta proprio dall'intervento del nostro giudizio e della nostra critica degli eventi e dei personaggi. Ma soprattutto: "quello che importa è una verità socialmente utile: che se ne fa il pubblico di una verità bella ma inutile?". "Anche Freud, come Stanislavskij, lotta contro un male sociale con metodi non sociali: entrambi lottano contro i risultati non contro le cause". "Stanislavskij quando dirige è prima di tutto un attore. Io, quando dirigo, sono prima di tutto un drammaturgo".

Sempre negli "Scritti" vol. VII, Brecht parla di tre fasi che servono per la costruzione del personaggio:

> "La prima avviene durante la lettura e nei primi giorni di prova e consiste nel cercare di conoscere bene il personaggio senza assimilarlo o perdervisi dentro, ma cercando di individuare le contraddizioni [...].
>
> La seconda fase è quella dell'immedesimazione: la ricerca della verità di un personaggio in senso soggettivo. In altre parole,

> voi gli lasciate la sua volizione, gli permettete di fare quello che vuole, come vuole. Lasciate che il personaggio reagisca liberamente agli altri personaggi, al suo ambiente, alla sua trama. Tutto questo in modo semplice e naturale. Dopo una lunga ed elaborata raccolta di dati e di elementi, voi vi tuffate nel personaggio: acquisite la sua forma definitiva, diventate tutt'uno con esso [...].
>
> C'è poi la terza fase: nella quale voi tentate di vedere il personaggio dal di fuori, dal punto di vista della società. E a questo punto, voi dovete cercare di ricordare sia la diffidenza che l'ammirazione che avete provato nei riguardi del personaggio durante la prima fase".

La seconda fase descritta da Brecht riprende il metodo Stanislavskij integralmente: verità del personaggio, movimento di immedesimazione, raccolta dei dati ecc. Il metodo brechtiano non si muove in opposizione a quello di Stanislavskij, ma lo ingloba e lo finalizza in maniera diversa. Ciò che chiede Brecht non è solo di rappresentare il personaggio, ma esige una presa di coscienza e un feedback ideologico. L'attore deve recitare ma deve essere anche in grado di dare un giudizio di valore sul personaggio, ed essere cosciente di quelli che sono i "super-obiettivi" dell'opera: "se l'attore capisce il super-obiettivo, egli rappresenta la società e sta al di fuori del personaggio" [43].

43 Cfr. il capitolo intitolato "Stanislavskij e Brecht" nella "Introduzione" di Gerardo Guerrieri all'edizione italiana del 1975 de "Il lavoro dell'attore" di Stanislavskij, edito da Laterza.

Il metodo Stanislavskij negli Stati Uniti

L'influenza della scuola russa stanislavskijana sul teatro nordamericano giunse attraverso due canali.

Determinante fu la tournée del 1923 della compagnia del Teatro d'Arte di Mosca. La compagnia ebbe un enorme successo di pubblico. Stanislavskij fu stimolato a scrivere La mia vita nell'arte, che non a caso è dedicato "in segno di gratitudine all'ospitale America".

Negli stessi anni, si aprì l'American Laboratory Theatre, una scuola teatrale diretta da Richard Boleslawski e Marija Uspenskaja [44], due transfughi del teatro di Mosca, e che posero alla base del loro insegnamento il metodo Stanislavskij. Tra i loro allievi - ne ebbero più di 500 - furono Lee Strasberg, Stella Adler, Harold Clurman: quelli che saranno i tre principali protagonisti del Group Theatre. Siamo ormai nel clima del new deal. Negli Stati Uniti, per la prima (e non più ripetuta volta), lo Stato interviene nel finanziamento delle attività teatrali: ciò permette a centinaia di gruppi di avere finalmente quel minimo sostegno finanziario sufficiente per realizzare attività di teatro non necessariamente legate al ritorno economico tipico del sistema di Broadway. Il Group Theatre nasce nel 1931 dalle ceneri di altre iniziative teatrali precedenti (come il Theatre Guild cui si deve nel novembre 1929 la prima rappresentazione di una commedia sovietica negli Stati Uniti [45]) e grazie all'impegno di Lee Strasberg, si pone come la prima attività teatrale statunitense di successo che abbia impiegato in maniera sistematica l'insegnamento di Stanislavskij. Due erano soprattutto gli esercizi che Strasberg faceva svolgere ai suoi attori: l'improvvisazione, cioè l'interpretazione di situazioni emotivamente analoghe a quelle contenute nella commedia che avrebbe dovuto

44 Richard Boleslawski (1889-1937) ha lasciato scritto anche un libro che ebbe una importanza notevole per la diffusione del "metodo" negli States: *La recitazione : le prime sei lezioni* (1933).

45 Era la commedia sovietica Ruggine rossa (Red rust) di Kirsciov e Uspenskij, andata in scena il 17 novembre 1929 per la regia di Biberman e l'interpretazione, tra gli altri, di Franchot Tone e Lee Strasberg.

essere rappresentata, ma senza il sostegno delle battute; e l'esercizio di memoria affettiva, che consisteva nel rivivere un avvenimento del proprio passato, in modo da rievocare sentimenti che erano entrati in gioco nel momento in cui questo avvenimento si era svolto. Erano esercizi che, nell'ottica di Strasberg, erano utili sia all'attore che al regista. L'attore imparava a esprimersi non soltanto con la voce e il gesto ma con tutto il suo essere, a entrare nel personaggio e a riprodurne gli schemi psicologici. Il regista aveva la possibilità di vedere il suo strumento di lavoro messo a nudo e liberato dalle sovrastrutture del mestiere e dalle riserve mentali. Strasberg si sforzò inoltre di organizzare il gruppo come un vero collettivo, con paghe date agli attori non sulla base dei ruoli che recitavano, e con preparazione alle recite fatte in campagna, lontano dalle scene. Altro punto interessante fu l'atteggiamento del Group Theatre verso gli autori. Ribellandosi alla figura tradizionale nel teatro nordamericano del play-doctor, l'esperto di teatro che interviene nel tryout, il giro in provincia che serve da rodaggio a ogni commedia nuova prima della presentazione a Broadway, ad aggiungere accomodare togliere scene o battute secondo criteri strettamente commerciali spesso senza neppure che l'autore ne sappia nulla, il Group postulò la necessità di voler collaborare con l'autore delle commedie, criticandone collettivamente i punti deboli e suggerendo come modificarli. L'applicazione del metodo Stanislavskij produsse disagi e incomprensioni nella fase iniziale di preparazione del gruppo teatrale, ma alla fine i risultati ci furono: il Group Theatre fu uno dei migliori gruppi teatrali della storia del teatro statunitense.

Dall'esperienza del Group Theatre e da una nuova rivisitazione del metodo Stanislavskij, nacque nel dopoguerra l'Actors' Studio di Elia Kazan, scuola di formazione e perfezionamento per attori, che deve a Marlon Brando, James Dean, Anthony Perkins e a occasionali visite di Marilyn Monroe una vasta notorietà non specialistica. La versione nordamericana del metodo Stanislavskij fa diventare il metodo stesso non solo una "grammatica della recitazione" ma addirittura una norma di vita. Scriverà Harold Clurman nel 1957: "l'attore, uomo naturalmente neurotico e sofferente di angosce e repressioni d'ogni genere, trova nella rivelazione di se stesso - raggiunta con il rivivere un'esperienza passata - un agente

purificatore. Pensa così di diventare non soltanto un miglior attore ma un uomo migliore [...]. Non esistendo un teatro nazionale, né compagnie di repertorio, né garanzie di lavoro stabile e permanente, e quindi impossibilità di serie discussioni artistiche e di lavoro approfondito sulla recitazione, gli attori americani si aggrappano al metodo come a un toccasana non soltanto professionale ma spirituale. Diventa per loro come manna scesa dal cielo" [46].

L'influenza di elementi del metodo Stanislavskij è comunemente avvertibile nei gruppi dell'avanguardia new-yorkese degli anni Sessanta, compreso il Living Theatre di Julien Beck e Judith Malina: tutti si pongono comunque il problema del superamento della versione nordamericana del "metodo Stanislavskij", tentando varie strade (il Living all'inizio tenterà la strada di un "teatro di poesia" che dovrà presto abbandonare). La tournée del Living in Europa e in Italia permise la ri-immissione di queste tecniche all'interno della pratica dei gruppi della sperimentazione teatrale e dell'avanguardia dal Sessantotto in poi, ormai con l'attenzione piena alle influenze provenienti da altre sorgenti (Artaud, Brecht, Piscator ecc.) e dal "teatro povero" di Jerzy Grotowski.

A una "ripresa" di Stanislavskij ma cercando di "superare" la sclerotizzazione avvertita all'interno della pratica dell'Actors' Studio, punta anche l'altro gruppo sperimentale nordamericano che negli anni Sessanta ha dato una svolta al teatro occidentale, l'Open Theatre di Joe Chaikin [47]: gli esercizi messi a punto per portare gradualmente gli attori all'improvvisazione collettiva coscientemente derivano da Stanislavskij e dal rilievo da lui sottolineato, negli ultimi anni, per le "azioni fisiche".

46 *Lies like truth* / Harold Clurman. - Macmillan, 1957. Cit. da: Capriolo, p. 104.

47 Chaikin fonda nel 1963 l' Open Theatre staccandosi dal *Living*; è interessante notare come Chaikin era stato allievo della stanislavskijana Nora Chilton.

Stanislavskij e la "risposta" di Grotowski

Nel 1965 viene pubblicato un testo fondamentale del teatro post-bellico. Un vero "manifesto" teatrale: Per un teatro povero, di Jerzy Grotowski [48]. Scrive il regista polacco:

> "Mi sono formato alla scuola di Stanislavskij; i suoi studi tenaci, il rinnovamento sistematico dei metodi di osservazione, il rapporto dialettico da lui stabilito nei confronti della sua prima produzione hanno fatto di lui il mio ideale personale. Stanislavskij ha impostato tutti i problemi metodologici" [49]

Nel momento stesso in cui vengono riannodati i fili, la direzione subisce una svolta. Lo Stanislavskij di Grotowski non è lo Stanislavskij del "metodo" trasmesso a generazioni di attori dall'Actors' Studio. Lo Stanislavskij di Grotowski è lo sperimentatore del teatro, lo "scienziato" teatrale che si sforza di pensare sulla base del pratico e del concreto, sempre disposto a rimettere in discussione il lavoro precedente; lo Stanislavskij che crede nell'importanza fondamentale della scuola e dell'allenamento continuo per la creazione dell'attore; lo Stanislavskij che negli ultimi anni della sua vita scopre l'importanza delle "azioni fisiche" dell'attore e, continuando a sperimentare, non indietreggia di fronte alle conseguenze che esse comportano sul piano teorico: anche se si tratta di conseguenze che mettono in crisi i punti-chiave del suo "sistema".

Per Grotowski tuttavia, non si tratta di "applicare" Stanislavskij, e le sue scoperte metodologiche, ma di "rispondere" a Stanislavskij [50], procedere a un colloquio dialettico con il maestro russo affinché i

---

48 Il saggio raccoglie scritti degli anni immediatamente precedenti; il "manifesto" vero e proprio relativo all'idea di "teatro povero" apparve come singolo saggio nel 1965. L'edizione originaria della raccolta aveva come titolo "Towards a Poor Theatre" edita a cura della Odin Tehatre Forlag (Holstebro, 1968). Appena due anni dopo l'edizione italiana, "Per un teatro povero", edito da Bulzoni (Roma, 1970).

49 *Per un teatro povero* / Jerzy Grotowski. - Roma : Bulzoni, 1970. - p. 21-22. Cfr. anche: *Il nuovo teatro : 1947-1970* / Marco De Marinis. - Milano - Bompiani, 1995. - p. 82-83.

50 *Risposta a Stanislavskij* è il titolo di un breve saggio di Grotowski del 1969, pubblicato in Italia nell'edizione del 1980 de: *L'attore creativo* / di K.S. Stanislavskij. - Firenze : La Casa Usher.

suoi insegnamenti non vengano dimenticati ma nello stesso tempo confrontandosi con essi, e con gli insegnamenti provenienti dalle altre tradizioni metodologiche: il teatro no, il Kathakali, ma anche Mejerchol'd, Vachtangov, Charles Dullin e François Delsarte; e ovviamente (per Grotowski), la tradizione del romanticismo polacco e la "Reduta" di Osterwa e Limanowski [51]. Del resto l'idea stessa del Teatro-Laboratorio di Grotowski si basa sulla necessità di procedere prima ancora che alla formazione di un pubblico, alla formazione dell'attore che sappia esprimere il "nuovo teatro".

A Grotowski e a Stanislavskij fa riferimento Eugenio Barba con il suo Odin Theatre.

51 La "Reduta" era una associazione teatrale in funzione in Polonia nel 1919-1939, diretta da Juliusz Osterwa e Mieczyslaw Limanowski; si strutturò come una comunità monastica, in cui maestri e allievi coltivavano una ricerca etica oltre che tecnico-professionale.

Conclusioni

Abbiamo visto nel corso di questo breve saggio l'importanza e le caratteristiche degli insegnamenti di Stanislavskij sulla recitazione dell'attore e sulla creazione del personaggio. Nella storia del teatro, altri attori e uomini di teatro hanno lasciato pagine e scritti contenenti indicazioni e consigli; i loro scritti si sono fermati per la maggior parte allo stadio di semplici notazioni. Chi voleva imparare a recitare si basava sull'esempio diretto del maestro, o doveva procedere a una cernita di tali scritti, brogliacci, notazioni vari. Una pratica artigianale e lasciata alla buona volontà dell'attore e alla sua curiosità o voglia di crescere e imparare. Solo con Stanislavskij si è cercato di definire all'interno di un unico "sistema" il problema della recitazione dell'attore, il rapporto dell'attore con il personaggio. L'idea di "scuola" e di "studio" ha permesso il superamento del limite artigianale e del fai-da-te, per un approccio professionale, "scolarizzato" della professione d'attore, con un evidente salto in avanti per la stessa coscienza di sé e della propria funzione che l'attore ha all'interno del teatro novecentesco.

La mancanza di indicazioni ideologiche nei suoi scritti ha permesso l'uso "tecnico" di tali indicazioni, e la sua diffusione e influenza all'interno del teatro occidentale contemporaneo. Le implicazioni delle sue indicazioni, sull'importanza dell'attore e della personalità reale dell'attore nella creazione del personaggio ne hanno permesso l'uso quale pratica affine a quella "psicoanalitica" e con finalità "esistenziali" (che ne hanno permesso il successo negli Stati Uniti). Oggi il metodo Stanislavskij continua a essere studiato e seguito nella pratica del teatro tradizionale e sperimentale occidentale, quale strumento d'approccio indispensabile per la formazione dell'attore e per la recitazione.

Con Stanislavskij siamo all'interno di quel postulato sull'epoca moderna, individuato da Walter Benjamin e che riguarda la "riproducibilità tecnica dell'opera d'arte". Stanislavskij vuole elaborare e individuare le tecniche che permettano di formare gli "operai dell'esecuzione" (gli attori), in modo che la "bravura"

dell'attore non sia il risultato della casualità e dell'aleatorio, ma conquista solida e soprattutto estendibile, per un innalzamento qualitativo di tutti. Una idea non di casta (l'aristocrazia solitaria del "grande attore", sia esso "mostro sacro" o peggio "mattatore") ma di formazione e di professionalizzazione. Né è un caso, crediamo, che una esperienza fondamentale per la storia del teatro europeo come quella del Teatro d'Arte nasca proprio mentre in Francia i fratelli Lumière iniziano le proiezioni pubbliche del nuovo mezzo di formazione dell'immaginario collettivo, che dominerà tutto il Novecento, il cinema. Con il cinema la cultura occidentale inizia un nuovo, tecnologico discorso, nei riguardi della verità e della realtà, dell'immagine e dello sguardo: tutti elementi su cui Stanislavskij e il suo teatro avevano fatto i conti, provenendo entrambi da quella cultura del realismo che era stata alla base della formazione ottocentesca.

Il romanticismo ha imposto una nuova idea e una nuova visione del modo di vedere la realtà con il naturalismo. All'interno del cerchio della realtà, anche la finzione (e l'arte che ne dà rappresentazione e se ne fa veicolo) deve ridefinire metodi e contenuti. Non è più "credibile" l'attore che gesticola in maniera enfatica oppure rifà la propria "maschera" alla tipologia di un mondo culturale (quello aristocratico, e della commedia dell'arte) che non ha più aderenza con la realtà - che risulta "superato". La "rivoluzione" di Stanislavskij si pone all'interno del processo di rivoluzione borghese che l'Europa continentale conosce con la rivoluzione francese e non è decisamente un caso né la provenienza di classe di Stanislavskij né quella del suo pubblico al Teatro d'Arte. Un tipo di rivoluzione che proprio il rapido progresso tecnologico impone come necessario: si pensi all'immediatezza del "ridicolo" suscitato non solo ai nostri occhi di oggi, ma a quelli contemporanei, primo-novecenteschi, dalle pellicole del primo cinema muto di carattere "culturale" riproducenti opere e romanzi famosi con il tipo di recitazione gestuale e enfatica propria degli attori "ottocenteschi". Della "rivoluzione" di Stanislavskij beneficerà proprio il cinema (statunitense) oltre al teatro che anche grazie a lui potrà superare il passaggio del mezzo alla nuova realtà di classe (l'aristocrazia borghese degli inizi del secolo, la cultura massificata dagli anni Trenta in poi).

C'è un ulteriore insegnamento che non deve essere sottovalutato, e che all'interno di questa ricerca ci siamo sforzati di rilevare. L'approccio di Stanislavskij come pratica, come contatto diretto e "manuale" con la "cosa teatrale". Non dall'esterno né letterario, e soprattutto senza mai pensare che ciò che si impara sia una acquisizione ferma, data una volta per tutte. Ogni cosa va continuamente riformulata attraverso la continua messa in pratica.

Scrive Malcovati che con Stanislavskij:

> "Per la prima volta il processo creativo dell'attore è stato sottoposto a un'analisi rigorosa, da parte di un competente, lui stesso attore, da parte di un 'addetto ai lavori' conscio di tutte le asperità, le complicazioni, i trucchi, i malintesi [...]. Un competente che odiò sempre l'esteriorità, l'affettazione, il birignao, che credette nella possibilità di disciplinare il mestiere dell'attore, di sottrarlo alla approssimazione, alla faciloneria con una serie di indicazioni che vennero definite più da altri che da lui, «sistema» o «metodo». Il sistema, continuò a ripetere Stanislavskij [...] non è e non vuol essere un insieme di regole da eseguire ordinatamente come un corso di ginnastica, sono indicazioni per l'organizzazione del lavoro di palcoscenico che non hanno nessuna pretesa di essere definitive e sistematiche" [52].

Il "sistema Stanislavskij" era un sistema aperto, non un sistema chiuso. Da qui anche la sua efficacia, la capacità di adattarsi ai mutamenti e ai tempi. Nella fedeltà dell'attore a se stesso, alla propria misura e al proprio limite di attore, parte di una rappresentazione (insieme al testo, al lavoro drammaturgico, alla scenografia, e, perché no, al pubblico). Senza sconfinamenti. Un'idea "sostenibile e corretta" di verità all'interno di quella costruzione della finzione che è il racconto teatrale.

52 Malcovati, op. cit., p. 189.

Apparati

Cronologia degli spettacoli di Stanislavskij al Teatro d'Arte

Tra parentesi il nome dell'autore da cui è tratto il dramma.

1898

- Zar Fëdor Ioannovic (A.K. Tolstoj)
- La campana inghiottita (G. Hauptmann)
- Il mercante di Venezia (W. Shakespeare)
- I soverchiatori (A.F. Pisemskij)
- La locandiera (C. Goldoni)
- Il gabbiano (A.P. Cechov)

1899

- Hebba Gabler (H. Ibsen)
- La morte di Ivan il terribile (A.K. Tolstoj)
- La dodicesima notte (W. Shakespeare)
- Henschel (G. Hauptmann)
- Zio Vanja (A.P. Cechov)
- Anime solitarie (G. Hauptmann)

1900

- La fanciulla di neve (A.N. Ostrovskij)
- Un nemico del popolo (H. Ibsen)

1901

- Tre sorelle (A.P. Cechov)
- L'anitra selvatica (H. Ibsen)

- Michael Kramer (G. Hauptmann)
- Nei sogni (V.I. Nemirovic-Dancenko)

1902

- Piccoli borghesi (M. Gor'kij)
- La potenza delle tenebre (L.N. Tolstoj)
- Bassifondi (M. Gor'kij)

1904

- Il giardino dei ciliegi (A.P. Cechov)
- I ciechi, L'intrusa, All'interno (M. Maeterlinck)
- Il Maligno, Chirurgia, Il sottufficiale Prisibeev (A.P. Cechov)

1905

- Spettri (H. Ibsen)
- Figli del sole (M. Gor'kij)

1906

- Che disgrazia l'ingegno! (A.S. Griboedov)

1907

- Il dramma della vita (K. Hamsun)
- La vita dell'uomo (L.N. Andreev)

1908

- L'uccellino azzurro (M. Maeterlinck)
- Il revisore (N.V. Gogol')

1909

- Un mese in campagna (I.S. Tirgenev)

1911

- Un cadavere vivente (L.N. Tolstoj)
- Amleto (W. Shakespeare)

1912

- Corda troppo tesa si spezza, Una provinciale (I.S. Turgenev)

1913

- Il malato immaginario (Molière)

1914

- La locandiera (C. Goldoni)

1915

- Il festino durante la peste, Mozart e Salieri (A.S. Puskin)

1917

- Il villaggio di Stepancikovo (da F.M. Dostojevskij)

1920

- Caino (G. Byron)

1921

- Il revisore (N.V. Gogol')

1926

- Cuore ardente (A.N. Ostrovskij)
- I mercanti di gloria (M. Pagnol e P. Nivoix)

1927

- La folle giornata ovvero il matrimonio di Figaro (C. Beaumarchias)
- Il treno blindato 14-69 (Vs.V. Ivanov)

1928

- Untilovsk (L.M. Leonov)

1930

- Otello (W. Shakespeare)

1932

- Anime morte (N.V. Gogol')

1933

- Attori di talento e ammiratori (A.N. Ostrovskij)

1939

- Tartufo (Molière) [53]

53 Spettacolo dedicato alla memoria di Stanislavskij, sotto la cui direzione aveva iniziato.

Bibliografia usata

- Stanislavskij vita, opere e metodo / Fausto Malcovati. - Roma-Bari : Laterza, 1988.
- Pionieri del teatro del Novecento : Stanislavskij, Mejerchol'd, Artaud, Grotowski / Gioacchino Palumbo. - Catania : Edizioni Mercurio, 1997.
- Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia / Angelo Maria Ripellino. - Torino : Einaudi, 1976 ; 4° ediz.
- Il Group Theatre di New York : (1931-1941) / Ettore Capriolo. - Bologna : Cappelli, 1960.
- Il lavoro dell'attore / Konstantin S. Stanislavskij ; a cura di Gerardo Guerrieri ; traduzione di Elena Povoledo. - Bari, Roma : Laterza, 1975 ; 2° ediz. - 2 volumi
- Il nuovo teatro : 1947-1970 / Marco De Marinis. - Milano : Bompiani, 1995 ; 3° ediz.
- Storia del teatro : dal dramma sacro dell'antico Egitto agli esperimenti degli anni novanta / Oscar G. Brickett ; nuova edizione aggiornata a cura di Claudio Vicentini, traduzione di Angela De Lorenzis. - Venezia : Marsilio, 1996 ; 4° ediz.

Opere di Stanislavkij

In russo (traduciamo i titoli originali russi):

- Articoli. Conversazioni. Discorsi. Lettere. - Moskva : 1953
- Raccolta di opere in otto tomi. - Moskva : 1954-1961.
- Copioni di regia in sei tomi. - Moskva : 1984-1988.
- Dai taccuini, in due tomi. - Moskva : 1986.

Sono stati pubblicati, in lingua italiana:

- Il lavoro dell'attore sul personaggio / a cura di Fausto Malcovati. - Bari : Laterza, 1956. - [nuova edizione riveduta a cura di Gerardo Guerrieri dal 1968, riedito nel 1988]
- La mia vita nell'arte. - Torino : Einaudi, 1963. - [riedito nel 1981].
- L'attore creativo / a cura di Fabrizio Cruciani e Clelia Faletti. - Firenze : La casa di Usher, 1980.
- Le mie regie / a cura di Fausto Malcovati. - Milano : 1986.
- Il lavoro dell'attore su se stesso. - Bari : Laterza, 1990.

Opere su Stanislavskij

La bibliografia su Stanislavskij è (ovviamente) poderosa. Riportiamo alcuni titoli, su Stanislavskij e per una visione più generale sulla storia del teatro, che sappiamo essere fondamentali per uno studio più approfondito, e nei quali è possibile trovare ulteriori indicazioni bibliografiche:

Reperibili in italiano:

- Storia del teatro russo / Ettore Lo Gatto. - Firenze : 1952. - 2 volumi.
- Il trucco e l'anima : i maestri della regia nel teatro russo del Novecento / Angelo M. Ripellino. - Torino : Einaudi, 1965.
- Il sistema di Stanislavskij : dagli esperimenti del teatro d'Arte alle tecniche dell'Actors' Studio / M. Gordon. Con il saggio: Le avventure del sistema negli Stati Uniti / C. Vicentini. - Venezia : 1995.

Reperibili in altre lingue:

- Stanislavski : an introduction / J. Benedetti. - London : 1982.
- The Stanislavsky Heritage : Its contribution to the Russian and American Theatre / Ch. Edwards. - New York : 1965.
- Freud and Stanislavskij / D. Freed. - New York : 1964.
- Stanislavski Directs / N. Gorcakov. - New York : 1954.

Opere generali sul teatro:

- Enciclopedia dello spettacolo. - Roma : 1975. - 11 volumi
- Enciclopedia dello spettacolo Garzanti. - Milano : Garzanti, 1986.
- toria del teatro drammatico / Silvio D'Amico. - Milano : 1968. - 4 volumi [edizione ridotta in 2 volumi, Roma, 1982]
- Teatro in Europa / F. Doglio. - Milano : 1982-1989. - 4 volumi.
- Storia del teatro / G. Wickham. - Bologna : 1988.
- L'attore e la recitazione / C. Molinari. - Roma-Bari : Laterza, 1992.

Nota di Edizione

Nota sull'autore: **Barbara Failla** è nata a Lentini (SR) nel 1977. Diplomatasi presso l'Accademia di belle Arti di Catania con una tesi sul design negli anni Sessanta. Ha lavorato a Catania, Milano, Roma (dove attualmente vive). Ha pubblicato per Zerobook: *Stanislavskij il sistema della verità e della menzogna* (2006)

"Stanislavskij: il sistema della verità e della menzogna" di Barbara Failla.

Grazie a Konstantin Stanislavskij e al suo "metodo" nasce in Europa non solo la regia moderna, ma anche un modo diverso di recitare e di "essere" i personaggi che recitano. L'influenza sul teatro e il cinema successivi da Marlon Brando a Brecht a Grodowski...

Le edizioni ZeroBook

Le edizioni ZeroBook nascono nel 2003 a fianco delle attività di www.girodivite.it. Il claim è: "un'altra editoria è possibile". ZeroBook è una piccola casa editrice attiva soprattutto (ma non solo) nel campo dell'editoriale digitale e nella libera circolazione dei saperi e delle conoscenze.

Quanti sono interessati, possono contattarci via email: zerobook@girodivite.it

O visitare le pagine su: https://www.girodivite.it/-ZeroBook-.html

Ultimi volumi:

Sotto perlaceo cielo : mito e memoria nell'opera di Francesco Pennisi / di Luca Boggio (ISBN 978-88-6711-129-9)

La diaspora del comunismo italiano / di Ferdinando Leonzio (ISBN 978-88-6711-127-5)

Celluloide : storie personaggi recensioni e curiosità cinematografiche / a cura di Piero Buscemi (ISBN 978-88-6711-123-7)

Cento gocce di vita / di Ferdinando Leonzio (ISBN 978-88-6711-121-3)

Donne del socialismo / di Ferdinando Leonzio (ISBN 978-88-6711-117-6)

Neuroni in fuga / Adriano Todaro (ISBN 978-88-6711-111-4)

Parole rubate / redazione Girodivite-ZeroBook (ISBN 978-88-6711-109-1)

Accanto ad un bicchiere di vino : antologia della poesia da Li Po a Rino Gaetano / a cura di Piero Buscemi (ISBN 978-88-6711-107-7, 978-88-6711-108-4)

Il cronoWeb / a cura di Sergio Failla (ISBN 978-88-6711-097-1)

Col volto reclinato sulla sinistra / di Orazio Leotta (ISBN 978-88-6711-023-0)

L'isola dei cani / di Piero Buscemi (ISBN 978-88-6711-037-7)

Saggistica:

I Sessantotto di Sicilia / Pina La Villa, Sergio Failla (ISBN 978-88-6711-067-4)

Il Sessantotto dei giovani leoni / Sergio Failla (ISBN 978-88-6711-069-8)

Antenati: per una storia delle letterature europee: volume primo: dalle origini al Trecento / di Sandro Letta (ISBN 978-88-6711-101-5)

Antenati: per una storia delle letterature europee: volume secondo: dal Quattrocento all'Ottocento / di Sandro Letta (ISBN 978-88-6711-103-9)

Antenati: per una storia delle letterature europee: volume terzo: dal Novecento al Ventunesimo secolo / di Sandro Letta (ISBN 978-88-6711-105-3)

Il cronoWeb / a cura di Sergio Failla (ISBN 978-88-6711-097-1)

Il prima e il Mentre del Web / di Victor Kusak (ISBN 978-88-6711-098-8)

Col volto reclinato sulla sinistra / di Orazio Leotta (ISBN 978-88-6711-023-0)

Il torto del recensore / di Victor Kusak (ISBN 978-6711-051-3)

Elle come leggere / di Pina La Villa (ISBN 978-88-6711-029-2

Segnali di fumo / di Pina La Villa (ISBN 978-88-6711-035-3)

Musica rebelde / di Victor Kusak (ISBN 978-88-6711-025-4)

Il design negli anni Sessanta / di Barbara Failla

Maledetti toscani / di Sandro Letta (ISBN 978-88-6711-053-7)

Socrate al caffé / di Pina La Villa (ISBN 978-88-6711-027-8)

Le tre persone di Pier Vittorio Tondelli / di Alessandra L. Ximenes (ISBN 978-88-6711-047-6)

Del mondo come presenza / di Maria Carla Cunsolo (ISBN 978-88-6711-017-9)

Stanislavskij: il sistema della verità e della menzogna / di Barbara Failla (ISBN 978-88-6711-021-6)

Quando informazione è partecipazione? / di Lorenzo Misuraca (ISBN 978-88-6711-041-4)

L'isola che naviga: per una storia del web in Sicilia / di Sergio Failla

Lo snodo della rete / di Tano Rizza (ISBN 978-88-6711-033-9)

Comunicazioni sonore / di Tano Rizza (ISBN 978-88-6711-013-1)

Radio Alice, Bologna 1977 / di Lorenzo Misuraca (ISBN 978-88-6711-043-8)

L'intelligenza collettiva di Pierre Lévy / di Tano Rizza (ISBN 978-88-6711-031-5)

I ragazzi sono in giro / a cura di Sergio Failla (ISBN 978-88-6711-011-7)

Proverbi siciliani / a cura di Fabio Pulvirenti (ISBN 978-88-6711-015-5)

Parole rubate / redazione Girodivite-ZeroBook (ISBN 978-88-6711-109-1)

Accanto ad un bicchiere di vino : antologia della poesia da Li Po a Rino Gaetano / a cura di Piero Buscemi (ISBN 978-88-6711-107-7, 978-88-6711-108-4)

Neuroni in fuga / Adriano Todaro (ISBN 978-88-6711-111-4)

Celluloide : storie personaggi recensioni e curiosità cinematografiche / a cura di Piero Buscemi (ISBN 978-88-6711-123-7)

Sotto perlaceo cielo : mito e memoria nell'opera di Francesco Pennisi / di Luca Boggio (ISBN 978-88-6711-129-9)

Per una bibliografia sul Settantasette / Marta F. Di Stefano (ISBN 978-88-6711-131-2)

Iolanda Crimi : un libro, una storia, la Storia / di Pina La Villa (ISBN 978-88-6711-135-0)

Narrativa:

L'isola dei cani / di Piero Buscemi (ISBN 978-88-6711-037-7)

L'anno delle tredici lune / di Sandro Letta (ISBN 978-88-6711-019-3)

Poesia:

Il libro dei piccoli rifiuti molesti / di Victor Kusak (ISBN 978-88-6711-063-6)

L'isola ed altre catastrofi (2000-2010) di Sandro Letta (ISBN 978-88-6711-059-9)

La mancanza dei frigoriferi (1996-1997) / di Sergio Failla (ISBN 978-88-6711-057-5)

Stanze d'uomini e sole (1986-1996) / di Sergio Failla (ISBN 978-88-6711-039-1)

Fragma (1978-1983) / di Sergio Failla (ISBN 978-88-6711-093-3)

Libri fotografici:

I ragni di Praha / di Sergio Failla (ISBN 978-88-6711-049-0)

Transiti / di Victor Kusak (ISBN 978-88-6711-055-1)

Ventimetri / di Victor Kusak (ISBN 978-88-6711-095-7)

Opere di Ferdinando Leonzio:

Una storia socialista : Lentini 1956-2000 / di Ferdinando Leonzio (ISBN 978-88-6711-125-1)

Lentini 1892-1956 : Vicende politiche / di Ferdinando Leonzio (ISBN 978-88-6711-138-1)

Segretari e leader del socialismo italiano / di Ferdinando Leonzio (ISBN 978-88-6711-113-8)

Breve storia della socialdemocrazia slovacca / di Ferdinando Leonzio (ISBN 978-88-6711-115-2)

Donne del socialismo / di Ferdinando Leonzio (ISBN 978-88-6711-117-6)

La diaspora del socialismo italiano / di Ferdinando Leonzio (ISBN 978-88-6711-119-0)

Cento gocce di vita / di Ferdinando Leonzio (ISBN 978-88-6711-121-3)

La diaspora del comunismo italiano / di Ferdinando Leonzio (ISBN 978-88-6711-127-5)

Sei parole sui fumetti / di Ferdinando Leonzio (ISBN 978-88-6711-139-8)

Parole rubate:

Scritti per Gianni Giuffrida: La nuova gestione unitaria dell'attività ispettiva: L'Ispettorato Nazionale del Lavoro / di Cristina Giuffrida (ISBN 978-88-6711-133-6)

Cataloghi:

ZeroBook: catalogo dei libri e delle idee 2017

ZeroBook: catalogo dei libri e delle idee 2016

ZeroBook: catalogo dei libri e delle idee 2015

ZeroBook: catalogo dei libri e delle idee 2012

Catalogo ZeroBook 2007

Catalogo ZeroBook 2006

Riviste:

Post/teca, antologia del meglio e del peggio del web italiano

ISSN 2282-2437

https://www.girodivite.it/-Post-teca-.html

Girodivite, segnali dalle città invisibili

ISSN 1970-7061

https://www.girodivite.it

https://www.girodivite.it

ZeroBook catalogo delle idee e dei libri

bimestrale

https://www.girodivite.it/-ZeroBook-free-catalogo-puoi-.html